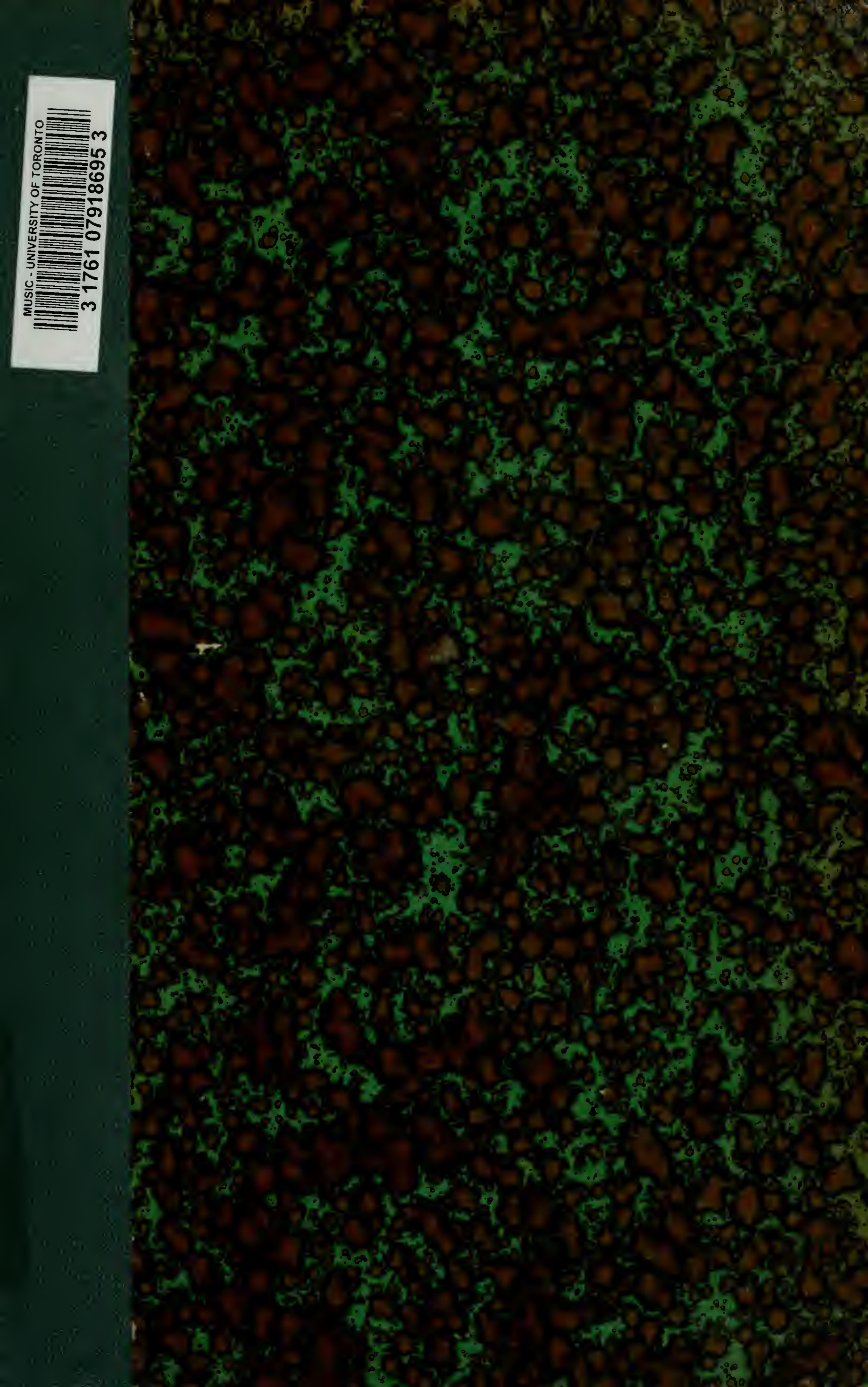

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918695 3

LIONEL DE LA LAURENCIE

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

DE LULLY A VIOTTI

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

TOME II

44 REPRODUCTIONS

NOMBREUSES CITATIONS MUSICALES



PARIS

LIBRAIRIE DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON
DE LULLY A VIOTTI

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

LIONEL DE LA LAURENCIE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

DE VIOLON

DE LULLY A VIOTTI

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

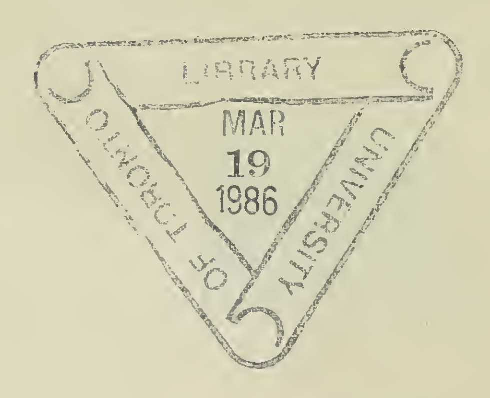
Tome II

44 REPRODUCTIONS

NOMBREUSES CITATIONS MUSICALES



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1923


LIBRARY
MAR
19
1986
UNIVERSITY
OF TORONTO

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON

TROISIÈME PARTIE

(*Suite*).

CHAPITRE VII

Autour du dernier Roi des violons.

SOMMAIRE

Louis-Gabriel Guillemain; sa formation artistique. — Musicien à Dijon, puis à la musique royale, — Ses embarras financiers; sa mort. — Il laisse une œuvre considérable, dont des concertos et des pièces pour violon seul. — Sa virtuosité. — *Etienne Mangeàn.* — Le mystérieux *M. de Tremais;* sa haute virtuosité. — Sonates *à cordes ravalées.* — *Jean-Pierre Guignon,* violoniste piémontais, élève de G.-B. Somis, se fixe à Paris; il entre au service du prince de Carignan; — il voyage en province; — il devient musicien du roi, se fait naturaliser et reçoit le titre de Roi des violons. — Affaire des organistes et des joueurs de violon. — Guignon abandonne sa couronne ménétrière. — Sa mort. — Il écrit des sonates, des concertos et des airs variés

Le Piémontais Jean-Pierre Guignon fut le dernier « Roi des violons », honneur qui lui valut de nombreux déboires. Avec Guillemain, musicien délicat et virtuose habile, Guignon apporte un nouveau lustre à l'École française entre 1735 et 1750.

Louis-Gabriel Guillemain.

I

Le 1er octobre 1770, on enterrait à Chaville, où il venait de se suicider, un violoniste qui, pendant près de quarante ans, avait joui d'une grande réputation tant à Paris qu'en province, Louis-Gabriel Guillemain. Ce malheureux s'était acharné contre lui-même avec une véritable rage, puisque son cadavre ne portait pas moins de quatorze coups de couteau, et l'inhumation s'effectuait le jour même du suicide, en présence du chanteur Bêche, de la musique du roi, et de Jean Bellocq, garçon de cette musique[1]. Il y a lieu de supposer qu'on fit le

1. L'acte d'inhumation de Guillemain est conservé aux archives du greffe du tribunal civil de Versailles (*Registre des actes de baptême, mariage et sépulture, Paroisse de Chaville,* 1770): « L'an mil sept cent soixante-dix, le premier jour d'octobre, a été inhumé le corps de ~~Louis~~ »

silence sur la mort de Guillemain et sur les circonstances dans lesquelles il mit fin à ses jours. On attribua son suicide à un accès de folie furieuse, et la hâte avec laquelle les amis du musicien procédèrent à son enterrement vient d'ailleurs à l'appui de cette hypothèse[1]. C'est elle qu'a recueillie La Borde, qui attribue le drame de Chaville à ce que Guillemain avait « la tête dérangée[2] »; mais Bachaumont, plus explicite, indique la raison du désespoir du pauvre artiste. « Fort arriéré dans ses affaires et ne pouvant toucher d'argent[3] », en proie à d'inextricables embarras pécuniaires, traqué par ses créanciers, incapable de faire face à ses engagements, Guillemain se trouva acculé au suicide. Nous n'allons pas tarder à trouver pleine confirmation des explications de Bachaumont.

Luynes rapporte dans ses *Mémoires* que Guillemain naquit à Paris en 1705, le 15 novembre, précisent les historiens de la musique, et en particulier l'auteur d'un article nécrologique paru en 1771, dans l'*État actuel de la Musique du Roi*[4]. Il aurait été élevé chez le comte de Rochechouart, qui, lui voyant, « dès son enfance, les plus heureuses dispositions pour le violon », lui aurait fait donner des leçons; Guillemain se serait rendu en Italie et aurait travaillé pendant longtemps avec le fameux Somis, le maître de Leclair; dès l'âge de vingt ans, on le tenait déjà pour un habile instrumentiste[5]. Il débuta dans la carrière artistique comme symphoniste à l'Opéra de Lyon en 1729[6], et à Dijon, où une Académie de musique, fondée depuis 1725, donnait des concerts au « Logis du Roi » dans l'hôtel du gouverneur, et où Guillemain prit la succession de deux violonistes qu'il ne devait pas tarder à faire oublier, Lacombe et Isnard[7]. Un privilège sur parchemin, daté de Versailles, le 29 mars 1734, corrobore les renseignements

Gabriel Guillemain, ordinaire de la maison du Roy, décédé d'aujourd'huy en ce lieu, âgé d'environ soixante-cinq ans, demeurant à Versailles, rue Royale, paroisse de Saint-Louis : présens : Marc-François Bèche, ordinaire de la musique du Roy, Jean Bellocq, garçon de la musique du Roy, demeurant tous deux à Versailles, lesquels ont signé avec nous; (x approuvé un mot rayé. — Signé Bèche, Bellocq, du Tilloy, curé. »

On remarquera que le premier prénom de Guillemain, Louis, a été biffé sur cet acte. Il s'appelait pourtant bien Louis-Gabriel; le privilège de 1734, dont nous parlons plus loin, le désigne effectivement sous ce double prénom, et il signe la dédicace de son premier livre de sonates : L.-G. Guillemain.

Un article nécrologique sur Guillemain parut dans *l'État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris,* de 1771, pp. 5, 6. — Voir *Mercure*, janvier II, 1771, p. 165.

Nous exprimons ici toute notre reconnaissance à M. Coüard, ancien archiviste de Seine-et-Oise, et à Michel Brenet pour l'obligeance avec laquelle ils nous ont secondé dans nos recherches sur Guillemain.

1. La série B des archives de Seine-et-Oise ne contient pas de dossiers concernant le dix-huitième siècle pour Viroflay-Chaville (Bailliage ou Prévôté, Police). Les liasses de l'année 1770 contenues dans le fonds de la Prévôté de l'Hôtel et du Bailliage royal de Versailles sont muettes à l'égard de la mort de Guillemain.

2. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, t. III, p. 518.

Voici comment s'exprime La Borde à l'égard de la mort de Guillemain : « Les grâces qu'il avait obtenues du Roi et l'amitié de ses camarades devaient lui faire espérer une vieillesse heureuse, lorsque, malheureusement, sa tête se dérangea, et, le 1er octobre 1770, il se donna 14 coups de couteau, au pied d'un saule, sur le chemin de Paris à Versailles, fort près de Chaville. On l'enterra le lendemain [inexact] dans la paroisse de ce village. »

3. Bachaumont, *Mémoires,* t. V, p. 200, 5 octobre 1770.

4. Luynes, *Mémoires*, t. II, p. 109 (avril 1738). *État actuel de la Musique du Roi et des trois spectacles de Paris*, 1771, pp. 5, 6.

5. Luynes, *Ibid.* — M. Vidal prétend même que Guillemain aurait travaillé avec Leclair (Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 284).

6. En 1729, un certain Guillermain, qui se confond vraisemblablement avec L.-G. Guillemain, est en tête des « violons d'accompagnement » de l'orchestre de l'Opéra de Lyon. (Communiqué par M. Léon Vallas.)

7. *Les Deux Bourgognes*, Dijon, 1838, t. VIII, p. 56 (extrait du Journal de M. Lantin de Damerey).

ci-dessus, que nous empruntons au mémorialiste bourguignon Lantin de Damerey. Il est accordé, en effet, « au sieur Guillemain, premier violon de notre Académie royale de notre ville de Dijon, qui s'est appliqué depuis plusieurs années à composer plusieurs Sonates et autres pièces de musique instrumentale pour le violon[1] ».

Dijon, ville parlementaire et lettrée, comptait alors nombre de salons où la musique recevait un culte assidu, et la fondation de l'Académie vint affirmer l'activité et le goût des mélomanes bourguignons. Parmi ceux-ci, un président à mortier du Parlement, M. Chartraire de Bourbonne, jouait du violon et portait à Guillemain un vif intérêt. La dédicace de la première œuvre de notre musicien, qui remonte à 1734 et qui fut imprimée à Dijon, est adressée, dans les termes suivants, au président violoniste[2] :

« Monsieur,

« C'est par votre ordre que je mets au jour un ouvrage uniquement fait pour vos amusements; ce sont les Grâces que vous luy avés prêtez, par vos talents qui m'ont enhardy à croire qu'il avoit quelque mérite. La Route que vous m'ouvrés est Épineuse et le Jugement du Public est à redouter; mais votre sufrage, Mr, rassure ma timidité, puisqu'il est toujours d'accord avec celui des personnes les plus Éclairées; trop heureux si, dans les suites, vos bontés ordinaires autorisent encore avec plus de justice mes travaux et si L'ardeur que j'ay de réussir au bonheur de vous plaire peut vous exprimer ma vive reconnaissance et le profond respect avec lequel je suis, Mr, votre très humble et très obéissant serviteur.

« L.-G. GUILLEMAIN[3]. »

L'œuvre I paraît être la seule qui appartienne à la période dijonnaise de la vie de Guillemain. Le bruit des succès que notre musicien remportait en Bourgogne n'avait pas tardé en effet à parvenir jusqu'à Paris; en 1737, Guillemain se trouvait dans la capitale, et la musique du roi allait l'accueillir parmi ses membres.

* * *

On n'est pas fixé de façon très exacte sur la date de son entrée dans ce corps de musique. Alors que Luynes, généralement bien renseigné en la matière, annonce, en avril 1738, que Guillemain « vient d'être reçu à la Chapelle et à la Chambre[4] », un document d'archives place cette réception en 1737[5]. Toujours est-il que le violoniste se trouvait en service pendant le premier semestre de l'année 1738, où il recevait, pour cinq concerts, le même salaire que le célèbre

1. Arch. dép. de Seine-et-Oise, E. 1189. — Ce privilège porte le no 2251 et figure à la fin de l'œuvre I; il était valable six ans. — Voir aussi G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle* (*Recueil de la Société internationale de musique*, janvier-mars 1912, p. 387).

2. Le protecteur de Guillemain était Gabriel-Bénigne de Chartraire, marquis de Bourbonne, président à mortier au Parlement de Dijon; il épousa, en 1737, Jeanne-Guillemette Bouhier, fille du célèbre érudit, le président Jean Bouhier. (La Chesnaye Desbois, t. V, p. 224.)

3. *Premier Livre | De | Sonates | A Violon seul | avec la Basse Continue | Composées | Par M. Guillemain | Dédiées | A Monsieur de Chartraire | De Bourbonne* | Gravées par Nicolas Baillieul | Imprimées à Dijon chez F. Desventes par Cl. L'Ercullier | Prix en blanc 12 livres. | Il y a quelques-unes de ces Sonates qui peuvent se jouer sur la Flute traversière | Se vend à Paris | chez | Mme la Veuve Boivin, Rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Le Sr Leclerc, Rue du Roule, à la Croix d'Or. | Avec Privilège du Roy. | MDCCXXXIV.

4. Luynes, *Mémoires*, t. II, p. 109. — Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 285.

5. « Le Sr Guillemain, reçu en l'année 1737, musicien ordinaire de la Chapelle et Chambre du Roi. » Arch. nat. *Pensions*. O 677[3].

Guignon, à savoir 30 livres[1]. « Il est venu, continue Luynes, au point d'être le premier après Guignon et dans le même genre; on lui donne 1500 livres à la Chapelle; il a, outre cela, 600 livres pour la Chambre[2]. »

En décembre de cette même année 1738, Guignon et Guillemain jouent ensemble, et les comptes des Menus-Plaisirs montrent que les deux violonistes touchaient la même somme, 576 livres, pour les quatre-vingt-seize concerts auxquels ils participaient à la cour[3]. Aussitôt nommé à la musique royale, Guillemain s'installe à Versailles, où il va habiter, hôtel de Gamaches, dans l'avenue de Saint-Cloud[4].

Les archives départementales de Seine-et-Oise conservent un dossier composé de vingt-huit pièces qui, pour la plupart, jettent une vive lumière sur la vie de Guillemain; un certain nombre de mémoires de fournisseurs, de quittances de loyer, de lettres, etc., viennent souligner la mauvaise économie domestique du musicien, et de ces documents, encore inédits, se dégage l'impression que Guillemain fut toujours mal dans ses affaires[5]. Ainsi s'explique, par mille détails en apparence bien minimes, comment Guillemain, dont le caractère était du reste sombre et mélancolique, fut poussé à se donner la mort dans les conditions particulièrement tragiques que nous avons relatées.

Dès son arrivée à Versailles, il charge le tapissier Dubut de lui meubler son appartement, et ses commandes témoignent clairement de son peu de circonspection; il ne regarde point à la dépense, quitte à se trouver [généralement fort dépourvu lorsque sonne l'heure du règlement. Sa passion pour les tapisseries l'entraîne à des frais vraiment excessifs. Dubut lui fournit des pièces de tapisserie de Bergame, cinq pièces de tapisserie de point de Hongrie, dix-sept aunes et demie de tapisserie de verdure d'Aubusson. Guillemain avait même commandé vingt-six aunes de tapisserie des Flandres, mais l'élévation du prix de ces tentures, 850 livres, l'oblige par la suite à y renoncer. Le voici qui achète d'occasion « un sofa de bois à la capucine » recouvert de velours d'Utrecht, puis six bois de fauteuils qu'il fait garnir de même à raison de 266 livres les six fauteuils, et encore une attique, des bras de cheminée, etc. Lorsque Dubut présente sa facture, l'infortuné « ordinaire de la musique » discute âprement afin d'obtenir des rabais et prend tant bien que mal des arrangements avec son fournisseur. Bref, on le sent gêné, à la recherche d'atermoiements, sans cesse préoccupé de la façon dont il parviendra à s'acquitter de ses dettes[6].

Entre temps, Guillemain publie de nouvelles œuvres. On peut lire dans le *Mercure* de juin 1739 l'annonce de son *Second livre de sonates à violon seul avec la basse,* et aussi celle de deux nouvelles œuvres de *duos* pour deux violons; les termes de cette annonce laissent entendre que le violoniste s'était efforcé de rendre ces nouveaux ouvrages plus accessibles aux amateurs que le premier livre de sonates de 1734, qui ne pouvait être abordé que par d'habiles techniciens; voici, en effet, comment s'exprimait le journal à cet égard : « L'auteur a composé cet ouvrage (le 2e Livre de sonates) pour la facilité des personnes plus

1. Arch. nat., O[1]2862, f[os] 211, 212.
2. Luynes, *loco cit.*
3. Arch. nat., O[1]2862, f[o] 284.
Cette rémunération s'élevait à 6 livres par concert.
4. L'hôtel de Gamaches, qui porte le n° 28 de l'avenue de Saint-Cloud, était, sous Louis XIV, l'hôtel du maréchal de Catinat (*Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues*, par J.-A. Le Roi, Versailles, t. I, p. 352).
5. Ce dossier porte la cote E. 1189.
6. E. 1189. — Mémoire du 23 juin 1738 pour M. Guillemain, officier de la musique du Roy, des ouvrages faits et fournis par Dubut, tapissier à Versailles. Mémoire du même du 23 janvier 1740.

ou moins habiles, et il espère que le Public le recevra aussi favorablement que le premier Livre; il a donné aussi en même temps *Six Sonnates à deux violons sans basse,* qui ont eu l'approbation des connoisseurs; le même Auteur doit donner encore au premier jour, *Six nouvelles Sonnates à deux violons sans basse,* qui seront moins difficiles que les précédentes et qui pourront être exécutées également sur la flûte traversière[1]. » On annonçait donc là, pour l'année 1739, un livre de sonates à violon seul et deux livres de duos, soit les œuvres III, IV et V. Dans ce groupe de compositions, Guillemain se montre attentif à donner satisfaction aux talents de classe modeste; c'est qu'on le traite déjà d'auteur difficile, et qu'il tient à se ménager la clientèle des amateurs. Une seconde annonce parue dans le *Mercure* quelque temps après vient encore souligner la prudence de ses manœuvres; il s'agit ici de l'œuvre IV, intitulée *Sonates à deux violons sans basse,* et qui a reçu du public un accueil favorable : « Comme ces Sonates, écrit le *Mercure,* ne sont faites précisément que pour deux violons, étant mêlées de doubles cordes, l'Auteur, par reconnoissance, vient de donner un cinquième ouvrage dans le même genre, qui diffère de l'autre en ce qu'il pourra s'exécuter par deux flûtes traversières de même que par deux violons. Il espère que ces Sonates n'auront pas moins de succès que les précédentes, étant à la portée des personnes plus ou moins habiles[2]. » Guillemain affectionnait cette dernière phrase, dont l'allure bon enfant rassurait les mazettes.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre III était encore dédiée à son premier protecteur, M. Chartraire de Bourbonne, puis, comme il convenait de s'attirer les bonnes grâces d'un supérieur hiérarchique, l'œuvre IV était offerte à M[gr] de Vauréal, évêque de Rennes, grand-maître de la Chapelle musique du roi. Quant à l'œuvre V, Guillemain en adressait l'hommage au marquis de Bissy, brigadier des armées du roi, commissaire général de la cavalerie légère de France[3].

Sa situation à la musique royale le mettait en relations avec tous les amateurs de haute lignée qui fréquentaient à la cour; par une production presque continue, dont il leur dédiait les principaux échantillons, Guillemain flattait leur amour-propre, tout en s'assurant de nombreux protecteurs. En même temps, il pliait le caractère de ses compositions aux tendances italianisantes qui envahissaient alors Paris; qu'il nous suffise de rappeler ici que Ch.-Nicolas Leclerc avait publié toute l'œuvre de Corelli et un grand nombre d'ouvrages de Vivaldi, d'Albinoni, de Valentini, de Veracini[4]; que François Dufresne faisait connaître Por-

1. *Mercure,* juin I, 1739, p. 1194.

2. *Ibid.,* juin II, 1739, p. 1617. Voici les titres de ces différentes œuvres :

VI | *Sonates* | *A deux Violons sans Basse* | *Composées par M. Guillemain* | *Ordinaire de la Musique de la Chapelle* | *Et de la Chambre du Roy* | *Dédiées* | *A Monseigneur* | *De Vauréal* | *Evêque de Rennes, Grand Maître de la* | *Chapelle-Musique du Roy* | *Œuvre IV* | Gravé par Labassée. | A Paris | chez | M. le Clerc le cadet, rue Saint-Honoré, à la Ville de Constantinople, près l'Oratoire | Le S[r] Leclerc, marchand rue du Roule, à la Croix d'Or | M[me] Boivin, marchande, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | A. P. D. R. |

II[e] Livre de Sonates | *A deux Violons sans Basse* | *ou deux Flûtes traversières* | *Composées* | *Par M. Guillemain* | *Ordinaire de la musique de la Chapelle et de la Chambre du Roi* | *Dédiées* | *A Monsieur le marquis de Bissy* | *Brigadier des Armées du Roi, Commissaire général de la Cavalerie légère de France* | *Œuvre V[e].* | Gravé par M[lle] de Caix | Prix 6 livres | A Paris | Chez | Le Clerc, Marchand, rue Saint-Honoré, entre la rue des Prouvaires et la rue Dufour, à Sainte-Cécile | Et aux adresses ordinaires |. Et à Lion, chez | M. Brotonne, marchand, rue Mercière | A. P. D. R. |

3. Anne-Louis, marquis de Bissy, né en 1715, mourut en 1748 des suites de blessures reçues au siège de Maestricht (La Chesnaye Desbois, t. XVIII, p. 228). Son cousin germain entra à l'Académie française au mois de novembre 1750 (Luynes, *Mémoires,* t. X, p. 373).

4. Le premier privilège de Ch. Nicolas Leclerc

pora, Tessarini, Brevio, Gallo, etc.[1]; que les pièces de clavecin de Scarlatti, les trios et concertos de Zanni rencontraient tous les jours de nombreux amateurs, et que Leclerc inscrivait, en décembre 1740, sur son *Catalogue de musique française et italienne*, les noms de Tortoriti et de Sammartini[2]. Ajoutons que Giannotti publiait à la fin de 1740 des *Trios* pour 2 violons et la basse[3]. Le moment était donc bien choisi pour prêter l'oreille aux musiques venues d'Italie, et pour s'en inspirer. Aussi, Guillemain dédie-t-il au comte de la Suse, grand-maréchal des Logis de la maison du roi, une œuvre VI consistant en *Symphonies dans le goût italien en trio*[4]; puis, ce sont *Six Concertinos à quatre parties* sur le titre desquels s'inscrit le nom d'un agréable chanteur mondain, le duc d'Ayen[5] (œuvre VII), et dont un se confond probablement avec le concerto de Guillemain que le violoniste Mangean joua le 2 février 1743 au Concert des Tuileries[6]. Ils datent de 1740.

Guillemain n'échappe pas à un certain snobisme et s'entend fort bien à enrichir le répertoire de son élégante clientèle de menues œuvrettes à la portée de tous les archets, tel son *Premier Amusement à la mode, pour deux violons et basse* (œuvre VIII), qui parut au cours de l'année 1740; de même, encore, avec les *Pièces pour deux vielles*[7], *deux musettes, flûtes ou violons* de son œuvre IX, il épouse la manie des fanatiques d'instruments champêtres, bien que celle-ci soulevât quelques protestations dont le *Mercure* d'octobre 1739 enregistre l'écho dans une *Épitre critique à M. de la Bergerie* sur le mauvais goût de la plupart des concerts[8]. Avec une inlassable fécondité, Guillemain entasse œuvre sur œuvre : successivement, un deuxième livre de *Sonates en trio* (œuvre X) et un troisième livre de *Sonates à violon seul et basse* (œuvre XI) voient le jour à partir de 1741. L'œuvre XI était

est du 6 avril 1736, valable quinze ans, à partir du 9 mars (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 436).

1. Le privilège de François Dufresne porte la date du 4 février 1737 (M. Brenet, *loco cit.*, p. 437).

2. Le 21 mars 1737, Marchand, maître de musique, prenait un privilège de neuf ans pour des œuvres de Vivaldi, d'Albinoni et de Valentini, et le 21 août de la même année, Le Clerc (probablement Charles-Nicolas) en prenait un autre pour des pièces de Scarlatti et de Zani (G. Cucuel, *Quelques documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle. — Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique*, janvier-mars 1912, p. 387).

3. *Mercure*, novembre 1740, p. 2516.

4. Voici le titre de l'œuvre VI : *VI | Symphonies | dans le goût italien | En Trio | par | M. Guillemain | Ordinaire de la Musique de la Chapelle | Et de la Chambre du Roy | Dédiées | à M. le Comte de la Suse | Grand Maréchal des Logis de la maison du Roi | Et Colonel d'un Régiment de Dragons | Œuvre VI |* Gravées par Mlle Michelon | Prix 6 livres | A Paris | Chez | Le Clerc le cadet | Le Sr Leclerc | La Vve Boivin | A. P. D. R. |

Louis-Michel de Chamillart, comte de la Suze, était né le 8 février 1709. Lieutenant général des Armées du roi, le 10 mai 1748, il devint, en 1764, gouverneur de Mont-Dauphin (La Chesnaye Desbois, t. V, p. 94).

5. *Six | Concertino | à Quatre Parties | Dédiés | A Monseigneur le Duc d'Ayen | Premier Capitaine des Gardes du Roi | Gouverneur de la Province du Roussillon | de la Ville et Citadelle de Perpignan, etc. | Composés Par | M. Guillemain | Ordinaire de la Musique de la Chapelle | Et de la Chambre du Roi | Œuvre VII |* Gravé par La bassée | Prix 9 livres. |

A Paris | chez | M. Le Clerc le cadet, rue Saint-Honoré près l'Oratoire | le Sr Le Clerc, marchand, rue du Roule, à la Croix d'Or | Madame Boivin, marchande à la Règle d'Or. | Avec Privilège du Roi.

6. *Mercure*, février 1743, p. 404. Le *Mercure* de décembre II 1740 fait figurer sur le *Catalogue de Musique française et italienne* de Le Clerc les œuvres VI, VII et VIII de Guillemain (p. 2919).

7. *Premier | Amusement à la mode | Pour deux violons ou flûtes et Basse | Par M. Guillemain | Ordinaire de la Musique de la Chapelle | Et de la Chambre du Roy | Œuvre VIII |* Prix 3 livres 12 sols. | Gravé par Mlle Vaudome | A Paris | Chez | Le Clerc le cadet | M. Leclerc, marchand | Mme Boivin. | Avec Privilège du Roy (s. d.).

8. *Mercure*, octobre 1739, pp. 2355, 2358. — On y critique à la fois le bruit et les instruments champêtres alors à la mode. — Rappelons que, dans le même numéro du *Mercure*, paraissait l'annonce des *Galanteries amusantes* de Chédeville le cadet (p. 2443).

dédiée au marquis de Sourches, grand prévôt de l'Hôtel, que son double talent de violiste et de chanteur mettait tout particulièrement en vedette[1].

Enfin, en 1743, Guillemain présente au duc de Chartres des *Sonates en quatuor*, qu'il a composées tout exprès pour les concerts de ce prince. Il allait ainsi sur les brisées de Boismortier, dont le Concert spirituel faisait entendre, les 1er novembre et 8 décembre 1740, une *Sonate en quatuor*[2].

Voici en quels termes notre auteur fait hommage de son œuvre au duc de Chartres :

« Monseigneur,

« L'accüeil favorable dont Votre Altesse Sérénissime honore ceux qui cultivent les Arts et les Sciences autorise la liberté que je prends de mettre au jour, sous vôtre auguste nom, ces Sonates en Quatuor que j'ay composées exprès pour ses Concerts. Si cet œuvre plaît au public, je ne devray cet avantage, Mgr, qu'au désir extrême que j'ay de plaire à Votre Altesse Sérénissime, succès le plus flâteur que je puisse espérer, et que j'auray toujours pour objet en mettant en usage le peu de talens que la nature m'a donnés. Daignez recevoir avec bonté un si foible tribut de mon hômage, et tous mes vœux seront comblés.

« Je suis, avec un profond respect, Mgr, de Votre Altesse Sérénissime, le très humble et très obéissant serviteur. « GUILLEMAIN. »

Ce dernier ouvrage était gravé par souscription, sous le titre, bien dans le goût du temps, de *Conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et un violoncelle.* Toujours attentif à élargir son public, le musicien chargeait le *Mercure* d'annoncer que « chaque partie était à la portée de tout le monde[3] ».

Malgré sa fièvre de production, Guillemain ne négligeait pas les devoirs de sa charge, et faisait valoir chez la reine son remarquable talent d'accompagnateur; c'est ainsi que le 9 août 1746 il secondait Mlle Lainville, jeune personne de dix ans, qui, pendant le dîner de la souveraine, exécuta brillamment plusieurs pièces de clavecin, comportant une partie de violon, confiée à notre musicien[4], puis, le 16 octobre 1746, celui-ci accompagnait de même la demoiselle Marianne en présence de la reine[5].

On peut se demander si les pièces de clavecin, avec accompagnement de violon, qui furent exécutées au Concert de la reine en 1746, et auxquelles Guille-

1. A Jullien, *La Comédie à la Cour*, p. 207.

2. *Mercure*, novembre 1740, p. 2544, et décembre I, 1740, p. 2751.

3. *Six | Sonates | en Quatuors | ou Conversations Galantes et amusantes entre | une Flûte traversière, un Violon, une Basse | de Viole et la Basse continue | Dédiées | A Son Altesse Sérénissime | Monseigneur le Duc | De Chartres | Prince du Sang | Par | M. Guillemain | Ordinaire de la Musique, Chapelle Et Chambre du Roy | Œuvre XII* | Prix 12 livres | Gravez par Mlle Bertin.

A Paris | Chez | M. Le Clerc, rüe des Prouvaires, la 2e porte cochère à droite. | Mme Boivin, marchande, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Le Sr Le Clerc, marchand, rue du Roule, à la Croix d'Or.

Avec Privilège du Roy, 1743.

Le duc d'Orléans, alors duc de Chartres, fut fort remarqué aux Petits-Cabinets en 1747, dans l'*Enfant prodigue* de Voltaire (Campardon, *Madame de Pompadour et la Cour de Louis XV*, p. 85).

Le *Mercure* d'avril 1743 indiquait les conditions de la souscription (9 livres au lieu de 16 livres, prix de l'ouvrage). — La souscription était reçue à Paris, chez le Sr Masse, musicien du Roy à la Comédie française, à Lyon, à Strasbourg, à Toulouse et à Dijon (p. 743).

4. *Mercure*, août 1746, p. 157. Mlle Lainville était fille d'un ancien directeur de l'Opéra de Bordeaux.

5. *Ibid.*, octobre 1746, p. 170. Cette dlle Marianne était Allemande; elle fut accompagnée par Guillemain et par de Caix fils, et imitait avec sa voix les accompagnements des instrumentistes.

main prêta sa collaboration, n'étaient pas des pièces de son œuvre XIII, dont le *Mercure* du mois de mars 1745 annonçait la publication pour la fin d'avril de la même année[1]. Cet œuvre XIII se compose en effet de *Pièces de clavecin en sonates, avec accompagnement de violon,* que le musicien dédiait à la marquise de Castries-Talaru, chez laquelle il faisait de la musique et dont il vantait le goût éclairé.

« Madame,

« Vous avez eu la bonté de me permettre de vous dédier cet ouvrage, et je suis pénétré de toute la reconnaissance que je vous dois. Je sens cependant combien j'aurais encore de grâces à vous rendre, si ces pièces ont le mérite auquel le véritable mérite est attaché, je veux dire cet agrément qui appartient beaucoup plus au goût qu'aux règles, ce charme qui fait la perfection de l'art et qui échappe si souvent aux auteurs les plus instruits de l'art même. J'aurais lieu de penser qu'en vous entretenant de ces mêmes règles, qu'en exécutant avec vous les meilleures compositions qu'elles ont produites, j'aurais profité des jugemens si éclairez que vous portez sur les ouvrages, et qui vous guident si heureusement dans l'usage des talens que vous cultivez vous-même, alors, en vous faisant hommage de ce nouvel œuvre, je ne vous aurai offert que vos propres bienfaits, et ce sera le succès le plus flatteur pour moi.

« Je suis, avec le plus profond respect, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur. « GUILLEMAIN[2]. »

En tête de son recueil, Guillemain plaçait un intéressant avertissement sur les pièces en sonates et sur l'habitude qui régnait alors de joindre un violon au clavecin; cette habitude, Mondonville la suivait déjà en 1734, avec ses *Pièces de clavecin en sonates* (œuvre III), qui comportent un violon d'accompagnement, et Guillemain s'y conformait lui-même lors des concerts de la reine en 1746 :

« Lorsque j'ai composé ces pièces en Sonates, écrit-il, ma première idée avoit été seulement de les laisser pour le Clavecin sans y mettre d'accompagnement, ayant remarqué souvent que le Violon couvroit un peu trop, ce qui empêche que l'on ne distingue le véritable sujet; mais, pour me conformer au goût d'à présent, j'ai cru ne pouvoir me dispenser d'ajouter cette partie, qui demande une grande douceur dans l'exécution, afin de laisser au Clavecin seul la facilité d'être entendue; on pourra, si on veut, exécuter ces Sonates avec ou sans accompagnement; elles ne perdent rien de leur chant, puisqu'il est tout entier dans la partie du Clavecin, ce qui sera le plus commode, pour les personnes qui n'auront pas toujours un Violon prêt lorsqu'elles voudront jouer quelques-unes de ces pièces[3]. » Nous verrons plus loin que Rameau s'exprime sensiblement dans les mêmes termes au sujet de ses *Pièces en concert*.

Les *Pièces* de Guillemain, comme celles de Mondonville, comprenaient une

1. *Mercure,* mars 1745, p. 143.

2. *Pièces | De Clavecin | en | Sonates | Avec accompagnement de Violon | Dédiées | A Madame la Marquise | De Castries-Talaru | Par | M. Guillemain | Ordinaire de la Musique Chapelle | Et Chambre du Roy | Œuvre XIIIe |.* Prix 9 livres | Gravé par Mlle Bertin | (s. d.).

A Paris | chez | Mme Boivin | M. Le Clerc | A Lyon | chez | M. de Brotonne, rüe Mercière, près la Bannière de France où l'on trouve tous les ouvrages de l'Auteur. | A. P. D. R.

Marie-Louise-Angélique de Talaru de Chalmazel, née le 20 mars 1723 et nommée, en 1747, Dame de Mesdames Henriette et Adélaïde, avait épousé, le 20 juillet 1741, Armand-François de la Croix, marquis de Castries, lieutenant au régiment du roi et gouverneur de Montpellier (La Chesnaye Desbois, t. VI, p. 538).

3. *Avertissement* de l'œuvre XIII.

partie de violon qui se bornait à doubler la partie réalisée par la main droite du claveciniste; peut-être Guillemain en donna-t-il la primeur aux concerts de la reine, malgré le silence que garde le *Mercure* sur le nom de leur auteur.

*
* *

En 1747, nous voyons Guillemain figurer en qualité de deuxième dessus de violon dans l'orchestre du théâtre des Petits-Cabinets, qui se composait, comme on sait, d'amateurs et de professionnels. En 1747-1748, Guillemain s'y trouve en compagnie d'un portemanteau du roi, M. de Courtaumer, de MM. Fauchet et Belleville; pendant la campagne suivante, 1748-1750, la petite troupe est renforcée de deux professionnels, les sieurs Marchand et Caraffe l'aîné[1]. Assisté de Mondonville, notre musicien joue plusieurs petits airs doublés, triplés et brodés avec tout l'art possible. « Ces duos, ajoute Luynes, qui sont d'une exécution très difficile, sont de la composition de Guillemain[2]. » En mai, il donne son œuvre XIV, consistant en un *Deuxième Livre de symphonies en trio dans le goût italien*[3]. Quelques mois après, le 12 décembre 1748, au même théâtre des Petits-Cabinets, on représente une pantomime dont la musique sort de sa plume, et dont les danses sont confiées à Dehesse et au marquis de Courtenvaux, ce capitaine-colonel des Cent-Suisses dont les mérites chorégraphiques étaient fort appréciés. Voici comment Luynes rend compte de la fête : « Le théâtre représente une espèce de foire chinoise. Les habillements sont fort agréables, les danses fort vives et bien diversifiées. On fut assez étonné de voir arriver deux chaises à porteurs sur le théâtre; dans l'une était Dehesse lui-même, et dans l'autre une de ces petites danseuses de ces ballets, qu'on appelle Camille[4]. » C'était le début de notre auteur dans la musique de théâtre, et, en bon courtisan, il réservait son premier œuvre chorégraphique au théâtre de Mme de Pompadour. La marquise elle-même reçoit l'hommage de l'œuvre XV, *Divertissements de symphonies en trio,* comportant deux compositions en forme de suites, dont le *Mercure* de mars 1751 annonçait la gravure avec la mention suivante : « Cet ouvrage, dont une partie a eu le bonheur d'être entendue au Concert spirituel, a été réduit en Trio pour la commodité du public[5]. » Ici, le *Mercure* fait probablement allusion à l' « excellent concerto de Guillemain » que l'on entendit au Concert spirituel, le jour de la fête du saint sacrement de 1750[6], pièce qui fut rejouée le 8 décembre suivant avec l'indication ci-après : « grande symphonie de Guillemain déjà connue[7] », à moins qu'il ne s'agisse de l'un des *Concertos à 4 violons*

1. A. Jullien, *La Comédie à la Cour*, p. 244, et, du même auteur, *Histoire du Théâtre de Mlle de Pompadour,* 1884, p. 95. C'était François Rebel qui battait la mesure à l'orchestre.

2. Luynes, *Mémoires,* t. IX, p. 9 (avril 1748).

3. *Second Livre de | Symphonies | Dans le goût italien | en Trio | Dédiées | à Son Altesse Sérénissime | Mgr | le Comte d'Eu | Par | M. Guillemain | Ordinaire de la Musique de la Chapelle et Chambre du Roy | Œuvre XIV.* | Prix 6 livres | A Paris | (Adresses ordinaires, s. d.).

Le *Mercure* de mai 1748 annonce que « M. Guillemain, ordinaire de la musique de la Chapelle et de la Chambre du Roi, fort connu par ses talens pour le violon et par ses ouvrages de musique », vient de faire graver son 14e œuvre; « il ose espérer que le public recevra cet ouvrage avec la même bonté qu'il a bien voulu avoir pour tous les autres » (p. 108).

4. Luynes, *Mémoires,* t. IX, pp. 152, 153. Dehesse appartenait à la Comédie italienne et était très renommé pour son talent de danseur (Campardon, *Mme de Pompadour et la Cour de Louis XV,* p. 85).

5. *Mercure,* mars 1751, p. 167, 168. *Avis au Public.*

6. *Ibid.,* juin I, 1750, p. 200.

7. *Ibid.,* janvier 1751, p. 183.

écrits à l'imitation de ceux de Jacques Aubert, et dont un spécimen incomplet existe, ainsi que nous le verrons plus loin, aux Archives municipales d'Agen, dans le fonds d'Aiguillon. Quant aux « symphonies de Guillemain », exécutées le 30 mars et le 7 avril 1751, elles appartiennent peut-être à l'œuvre XV. En tête de cette œuvre, le musicien publiait la dédicace suivante :

« A M[me] la Marquise de Pompadour.

« Madame,

« La protection dont vous honorés les talens semble me permettre la liberté que je prend de vous présenter cet ouvrage; il vous doit le jour, et il a eu le bonheur de vous amuser quelquesfois; daignez donc le recevoir, Madame, avec la même bonté que vous l'avez fait naître; trop heureux si ce foible homage de la reconnoissance la plus soumise peut égaler le profond respect avec lequel je suis, Madame, Votre très humble et très obéissant serviteur. « GUILLEMAIN[1]. »

Deux ans auparavant, non content de se produire sur le théâtre de la marquise, Guillemain composait la musique du divertissement de *la Cabale*[2], comédie épisodique de Saint-Foix, qui remportait le plus vif succès à la Comédie italienne le 11 janvier 1749; comme pour le divertissement chinois de 1748, cette pièce consistait en un ballet pantomime, dont le *Mercure* fait l'éloge suivant : « Elle a eu un applaudissement trop général pour laisser ignorer qu'elle est de M. Guillemain, ordinaire de la musique de Sa Majesté, fort connu par ses talents sur le violon et par les quatorze œuvres de musique instrumentale qu'il a données au public[3]. »

Tant de services rendus par Guillemain à la cour et à la favorite avaient appelé leur récompense naturelle : par brevet du 14 juin 1750, Louis XV accordait au brillant virtuose une pension de 500 livres[4]. Pareille aubaine venait fort à propos, car la position du musicien demeurait toujours précaire, et ses dettes ne cessaient de s'accumuler. C'est péniblement qu'il parvient, en 1750, à solder un compte de pharmacie de 67 livres, que lui présente un apothicaire versaillais, répondant au nom sédatif de La Bonté. Guillemain paye par petits acomptes, douloureusement arrachés, de 30, 15 et 22 livres[5].

Sa réputation artistique valait mieux que sa réputation financière, et son nom s'associe aux triomphes de tous les virtuoses alors à la mode. Lors du déplacement de la cour à Fontainebleau en 1752, Guillemain accompagne, à un concert donné pendant le souper de Louis XV, le célèbre bassoniste du roi de Sardaigne, de Laval, auquel Guignon, Marchand et le violoncelliste Chrétien prêtent aussi leur concours[6]. Mais les applaudissements royaux ne pouvaient lui faire oublier ses créanciers, et en particulier Dubut, le tapissier aux tyranniques factures. Le 30 janvier 1752, Guillemain se voit en présence d'un mémoire de 1680 livres, qu'il

1. *Divertissemens* | *De* | *Symphonies* | *en Trio* | *Dédiez* | *à M[me] la Marquise* | *De Pompadour* | *Par M. Guillemain* | *Ordinaire de la Musique Chapelle et Chambre du Roy* | *Œuvre XV*. | Gravé par M[lle] Bertin, | Prix 9 livres. | A Paris | chez | M. Bertin, Maître de Musique, rüe du Four Saint-Honoré, Et aux adresses ordinaires | A Lyon | M. de Brotonne, rue Mercière, près la bannière de France | Avec privilège du Roy | (s. d.).

2. *La Cabale* est annoncée dans le *Mercure* de janvier 1749, p. 199.

3. *Mercure*, mars 1749, pp. 185, 186.

4. Arch. nat., O[1]94, f° 131[vo]. Brevet daté de Compiègne.

5. Archives départementales de Seine-et-Oise, E 1189.

6. Lettre de Marchand, datée de Fontainebleau, du 11 octobre 1752. — Luynes, *Mémoires*, t. XII, p. 168. — *Mercure*, novembre 1752, p. 171.

Le *Mercure* appelle le joueur de basson Lavallée, alors que Luynes le nomme de Laval.

règle laborieusement, à raison de 300 livres en espèces, 103 livres en marchandises et le reste en billets.

Au début de cette même année, il publiait son œuvre XVI, qu'il intitulait *Symphonies d'un goût nouveau*[1] et qui, sans doute, avec les œuvres XIV et XV, défraye les programmes du Concert spirituel de 1752 à 1757[2]. Au mois de juillet 1756, paraissait son œuvre XVII, un *Second Livre de sonates en quatuor,* analogue à l'œuvre XII de 1743[3].

Lorsque, en 1757, Guillemain épouse Catherine Langlois, sa gestion ne semble pas devoir s'améliorer[4]. Catherine Langlois, qui comptait alors quarante-deux ans, demeurait à Paris, rue de Seine, à l'hôtel d'Espagne. Le 28 novembre 1757, elle se déclare obligée de vendre ses meubles, « étant mariée depuis peu » et ne pouvant transporter à Versailles son modeste mobilier, parce que le logement de son mari est trop exigu pour lui donner asile[5]. Nous savons en effet que l'appartement de l'avenue de Saint-Cloud ne comprenait que trois chambres[6]. Voilà donc Catherine Langlois qui vend à la criée, et pour une piètre somme de 605 livres, les quelques meubles qu'elle possède. Cela n'empêche pas Guillemain d'acheter, le 31 mars suivant, un lit et un tableau provenant de la succession de son propriétaire, le marquis de Gamaches, acquisition pour laquelle il verse une somme de 275 livres, bien disproportionnée avec ses moyens[7].

A partir de 1759, Guillemain, qui figure à cette époque au nombre des violons du Concert de la reine[8], a déménagé ; il est venu habiter chez un sieur Bourdon, qui, moyennant 87 livres 10 sols par quartier, lui loue un appartement dont nous possédons les quittances jusqu'en 1762. Or, de l'examen de ces quittances, qui mentionnent toutes pour quels quartiers elles sont données, il résulte que Guillemain est toujours en retard dans le payement de son loyer. Son retard est en moyenne de six mois à chaque terme, et le violoniste doit s'estimer heureux de traiter avec un logeur accommodant[9]. Il n'est pas jusqu'aux menus comptes

1. En voici le titre tel qu'il est donné par les *Annonces* du lundi 17 janvier 1752, p. 38 : « *Symphonies d'un goût nouveau en forme de Concerto pour les Musettes, Vielles, Flûtes ou Hautbois, avec accompagnement de 2 violons,* par Guillemain, Œuvre XVI. — Chez la Vve Boivin et aux adresses ordinaires pour la Musique. »

2. *Mercure,* juin I, 1753, p. 164, — mai 1755, p. 181, — décembre 1756, p. 202, — avril II 1757, p. 175.

3. *Second Livre de Sonates en quatuor, ou Conversations galantes et amusantes entre une Flûte traversière, un Violon, une Basse de Viole et la B. C.* — Par M. Guillemain, Ordinaire de la Musique, Chapelle et Chambre du Roi. — 17e Œuvre, dans le même genre que la 12e. Aux adresses ordinaires pour la Musique (*Annonces,* jeudi 1er juillet 1756, p. 406). Fétis attribue par erreur aux œuvres XVI et XVII les dates de 1757 et de 1759.

4. Catherine Langlois était née à Paris, le 13 janvier 1715 ; son acte de naissance et de baptême est joint au dossier de sa pension. (Arch. nat., O¹677³. Catherine Langlois semble avoir été la deuxième femme de Guillemain, si l'on en croit deux pièces du dossier E 1189, auquel nous ferons tant d'emprunts. Une de ces pièces consiste dans le mémoire La Bonté qui porte des remèdes fournis à *Madame* en 1749-1750, et l'autre est une facture du tonnelier Lhérault sur laquelle on lit : « Madame Guillemain m'a payé le dernier mémoire le deuxième jour de may 1750. » Guillemain avait cinquante-deux ans lorsqu'il épousa Catherine Langlois.

5. *Procès-verbal de vente* du 28 novembre 1757. Arch. Seine-et-Oise, E 1189.

6. Mémoire de Dubut, tapissier, janvier 1740. Même dossier.

7. *Ibid.*

8. *Etat actuel des Musiciens et Musiciennes qui composent le Concert de la Reine* (*Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi et des trois Spectacles de Paris,* 1759, p. 63). Le Concert de la reine s'exécutait dans le grand cabinet de la souveraine, sous les ordres du premier gentilhomme de la Chambre. Il avait lieu les lundi et samedi de chaque semaine.

9. A l'hôtel de Gamaches, Guillemain payait 62 livres 10 sols par quartier pour son loyer. Chez le Sr Bourdon, son logement lui revenait à 1050 livres par an, dépense bien considérable pour la modeste bourse du musicien.

du ménage qui ne fournissent la preuve de son incurable désordre; sur des mémoires relatifs à des livraisons de bois, d'huile, de chandelle, etc., on relève toujours et partout des traces évidentes de la gêne du musicien : calculs établis fébrilement et sans cesse recommencés, établissements d'acomptes, reports de dettes, etc. Du reste, le placet suivant, qu'il adresse en 1766 à M. Mesnard d'Esclaibes, contrôleur général de la maison du roi, dont nous donnons ci-contre la reproduction, souligne nettement sa triste situation :

« Monsieur,

« Guillemain, premier violon du Roy Et Le plus ancien Simphoniste de La musique de Sa Majesté, prens La Libertez D'avoir Recours Encore une fois à vos Bontées, pour Luy procurer quelque Grâce qui puisse Luy aider à arranger Ses affaires; vous Daignastes, Monsieur, L'honorer de votre puissante protection auprès de Mgr Le Comte de Saint-Florentin L'année Dernière, qui Luy obtint Du Roy 300 livres pour tout; En Conséquence, le Supliant Eut une ordonnance de 330 livres pour Gratification Extraordinaire Le 23e D'avril 1765, pour payer près de 6000 livres qu'il Doit. La Bontez de votre Cœur, Monsieur, parut Sy touchez de Son triste État Et D'un aussy foible Secours, que vous voulûtes Bien Luy faire Espérer de faire Continuer, Chaque année, Cette petitte Somme Et Gratification Extraordinaire, puisqu'il n'avoit pu Rien obtenir De plus; Daignez, Syl vous plaist, permettre, Monsieur, que Le Supliant ose prendre La Libertez De vous Rappeler Les Espérances qu'yl vous a plut Luy Donner à Cet Égard; voicy La 29e année Du Service Le plus Exact. Il ne fonde Sa Récompense, Monsieur, que Sur votre Généreuse protection Et Sur son zèle à Remplir Ses Devoirs depuis 29 ans; trop heureux Sy vous voulez Bien Lhonorer Dun Regard Digne de vos Bontées Et De La Justice que vous aimez à Rendre à tous Les Bons Serviteurs du Roy[1]. »

Nous ne savons si le « Supliant » reçut satisfaction, et si la faveur royale vint adoucir un peu l'amertume de son existence. En 1760, Guillemain était pourtant le plus payé des symphonistes de la Chapelle, puisqu'il recevait cette année-là, une somme de 1650 livres, alors que Guignon ne touchait que 1350 livres; il figure sur les comptes des Menus-Plaisirs de 1762 pour une gratification de 600 livres qui lui était allouée au titre des comédies et concerts[2]. Mais s'il devait 6000 livres en 1766, ses appointements et ses gratifications, dont le montant atteignait à peine 3000 livres, le laissaient dans une situation sans issue.

Nous donnons ici un fac-similé de sa signature en mars 1765 :

Dans une autre lettre autographe qui ne porte pas de date, mais qui paraît bien remonter à la même époque, Guillemain demande qu'on lui retienne sur deux de ses quartiers d'appointements une somme qu'il doit à un sieur Berteville[3]. Enfin, voici le perruquier qui arrive à la rescousse. Guillemain établit son

1. Arch. départ. de Seine-et-Oise, E. 1189.
2. Arch. nat., 17 mars 1760, O 842[3] et O 842.
3. Lettre autographe sans date. E. 1189.

A Monsieur Mesnard de Chaisses Controlleur General
de la maison du Roy

Monsieur

A

Mons

au mois d'avril 1765
au mois de juillet 1766
Remis Janvier 1767
1767

Guillemain premier Violon du Roy et le plus ancien Simphoniste de la musique de Sa Majesté,
prens la libertez d'avoir recours encore une fois a vos Bontées, pour luy procurer quelque grace qui puisse
luy aider a arranger ses affaires; vous daignastes Monsieur l'honorer de votre puissante protection auprès
de Mgr le Comte de St Florentin l'année dernière qui luy obtint du Roy 300# pour tout; en consequence le suppliant
eut une ordonnance de 330# pour gratification extraordinaire le 23e d'avril 1765 pour payer près de 8000# qu'il doit,
la Bontez de votre coeur Monsieur parut s'y touchez de son triste Etat, et d'un aussy foible secours, que vous
voulutes bien luy faire esperer de faire continuer chaque année cette petite somme de gratification extraordinaire puisqu'il n'avoit pu
bien obtenir de plus; daignez s'il vous plaist permettre Monsieur que le suppliant ose prendre la libertez de
vous rappeller les esperances qu'il vous a plu luy donner a cet egard, voicy la 29e année de service et plus d'une
reconde recompence Monsieur que sur votre genereuse protection et sur son zele a remplis ses devoirs depuis
29 ans; trop heureux s'y vous voulez bien l'honorer d'un regard digne de vos Bontés et de la Justice.

Autographe de Guillemain

(Arch. dép. de Seine-et-Oise, E. 1189.)

compte depuis la fin de novembre 1762 jusqu'en mai 1770, d'où il résulte que cet artiste capillaire reçoit une rémunération mensuelle de 4 livres. Mais que de perruques en retard livrées et non réglées! En 1769, en dépit d'acomptes accumulés, le pauvre violoniste doit encore pour 86 livres de perruques[1]. Est-ce pour trouver une diversion à ces ennuis qu'il s'adonnait à la boisson? On serait tenté de le croire, à l'examen d'un mémoire contenant une fourniture d'eau-de-vie qui semble bien suspecte; en neuf jours (du 1er au 10 septembre), Guillemain ne consomme pas moins en effet de six bouteilles d'eau-de-vie[2]. C'est là sans doute une ration anormale. Misanthrope, d'une timidité excessive (Choron et Fayolle racontent qu'il ne put jamais se décider à jouer au Concert spirituel)[3], neurasthénique et probablement alcoolique, Guillemain, torturé sans relâche par des besoins d'argent et incapable d'arriver à équilibrer son budget, courait à la catastrophe finale. Nous savons aussi que la situation du Trésor était particulièrement obérée, aux environs de 1770, et que le service des pensions s'en ressentait. Les seuls documents, ou peu s'en faut, que nous possédions sur Guillemain consistent en factures raturées et en demandes d'argent, résumant ainsi toute une vie de gêne et d'expédients.

Le jour de l'Assomption 1761 on jouait au Concert spirituel une symphonie de Guillemain qui fut trouvée « d'un chant varié et agréable », et qui était extraite vraisemblablement de son œuvre XIV, de son œuvre XV ou de son œuvre XVI[4].

Son dernier ouvrage, qui porte le numéro d'œuvre XVIII, s'intitule *Amusement pour le violon seul, composé de plusieurs airs variés de différents auteurs*[5]. Ces sortes d'arrangements étaient fort à la mode de 1760 à 1765. Nous verrons que L'Abbé le fils devait, lui aussi, en publier un[6]. Le recueil de Guillemain se compose, outre l'*Amusement* qu'il dédie à M. de Bontemps, gouverneur du château des Tuileries et premier valet de chambre du roi, de douze *Caprices* fort difficiles, relevant du style d'improvisation. Nous ajouterons qu'en 1767 Guillemain se joignait à Guignon, à Canavas et à d'autres musiciens, et prenait le parti de Peters et Miroglio dans le procès que ceux-ci intentèrent à La Chevardière et consorts[7].

Guillemain fut un musicien fécond et un virtuose éminent. Ancelet déclare qu'il « mérite d'être admis dans la classe des grands violons » : il a une main prodigieuse, une habileté étonnante, il se joue des difficultés qu'il a trop souvent prodiguées dans ses premiers ouvrages[8]. De son côté, Marpurg écrivait en 1764 :

1. Compte du perruquier. Même dossier.
2. Fourniture d'eau-de-vie, *Ibid.* Le mémoire se monte à 16 livres.
3. Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, 1817, t. I, p. 302.
4. *Mercure*, septembre 1761, p. 216.
5. Guillemain, « Maître de violon », demeure en 1759 rue Montmartre. De Jèze, *Etat de Paris*, 1759, p. 186.
Amusement | Pour le Violon seul | Composé | De plusieurs Airs variés de différents Auteurs | Dédié A Monsieur de Bontemps | Premier Valet de Chambre Ordinaire de Sa Majesté | Gouverneur du Palais des Thuilleries | Par | Mr Guillemain | Premier Violon du Roi | Avec douze Caprices du même Auteur | Œuvre XVIIIe. | Prix 6 livres | A Paris | chez Le Clerc, Marchand, rue Saint-Honoré entre la | Rue des Prouvaires et la rue Dufour à Sainte-Cécile | Et aux Adresses Ordinaires | Avec Privilège du Roi | (s. d.). (Bibl. Ecorcheville.) Cette composition est signalée dans les *Annonces* du lundi 1er février 1762, p. 70, ainsi que les 12 *Caprices* de Guillemain qui lui font suite. Les *Annonces* écrivent que « le 17e œuvre, composé de 6 Sonates en quatuor, ne diffère point du 15e, que le public a accueilli favorablement.
6. L'Abbé le fils publia en 1763 un recueil de *Jolis Airs ajustés et variés* pour un violon seul.
7. M. Brenet, *Les Débuts de l'abonnement en musique*. Mercure musical, 15 oct. 1906, p. 267.
8. Ancelet, *Observations sur la musique et les musiciens*, p. 15.

« Il ignore ce que c'est que la difficulté; ses compositions sont assez bizarres, et il travaille tous les jours à les rendre plus bizarres encore[1]. » Quant à Daquin, il a laissé de Guillemain le portrait suivant : « Lorsqu'on parle d'un homme plein de feu, de génie et de vivacité, il faut nommer M. Guillemain, ordinaire de la musique du roi; c'est peut-être le violon le plus rapide et le plus extraordinaire qui se puisse entendre. Sa main est pétillante, il n'y a point de difficultés qui puissent l'arrêter, et lui seul en fait naître dans ses sçavantes productions qui embarrassent quelquefois ses rivaux. Ce fameux artiste est parmi les grands Maîtres un des plus féconds, et l'on convient que ses ouvrages sont remplis des beautés les plus piquantes[2]. » Aussi, Fétis observe-t-il justement « qu'il se distinguait surtout par la dextérité de sa main gauche qui lui permettait de doigter des passages dont la difficulté rebutait ses contemporains[3]. Fort peu de violonistes, vers 1740, abstraction faite de Leclair, eussent été à même d'aborder les sonates de Guillemain.

Sa veuve, Catherine Langlois, reçut, en novembre 1770, une pension de six cents livres sur les Menus-Plaisirs, « en considération des services de son mari ». Elle n'entra en jouissance de cette pension qu'en 1772[4], et son nom figure jusqu'en 1779 sur les états de vétérance de la musique du roi[5].

Moins de cinq ans après la mort tragique de Guillemain, quelques-unes de ses œuvres se vendaient avec un rabais de 50 p. 100 chez M. Gantin, commis du *Journal de Musique.* L'œuvre I était offerte pour 6 livres au lieu de 12, et l'œuvre XVIII pour 3 livres au lieu de 6. *Sic transit gloria mundi*[6].

II

Louis-Gabriel Guillemain a laissé un œuvre considérable, qui ne comprend pas moins de dix-huit numéros, en outre des deux divertissements que nous avons signalés plus haut. De ces compositions nous donnons ci-après la liste, telle qu'il nous a été possible de l'établir, en nous aidant des anciens catalogues de Leclerc et des catalogues modernes de musique instrumentale dubliés par Liepmannssohn à Berlin :

I. *Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1734).
II. *XII Sonates en trio pour les Violons et les Flûtes* (s. d.).
III. *Deuxième Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (1739).
IV. *VI Sonates à deux Violons, sans Basse* (1739).
V. *IIe Livre de Sonates à deux Violons sans Basse* (1739).
VI. *VI Symphonies dans le goût italien en trio* (s. d.) [1740].
VII. *Six Concertinos à quatre parties* (s. d.) [1740].
VIII. *Premier Amusement à la mode pour deux Violons ou Flûtes et Basse* (s. d.) [1740].
IX. *Pièces pour deux Vielles, deux Musettes, Flûtes ou Violons* (s. d.).
X. *Sonates en trio pour les Violons ou les Flûtes avec Basse* (IIe Livre) (s. d.).

1. Marpurg. *Beyträge*, t. I, pp. 470-471.
2. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres*, t. I, p. 136.
3. *Biogr. univ. des musiciens*, t. IV, p. 159.
4. Arch. nat., *Pensions*, O[1]677[3].
5. *Ibid.*, O[1]842[5].
6. Au bureau du *Journal*, rue Montmartre, vis-à-vis celle des Vieux-Augustins (*Mercure*, janv. II, 1775, p. 197). — Ces ouvrages n'étaient proposés au rabais que jusqu'au 1er mai 1775.

XI. *Troisième Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue* (s. d.) [1742].

XII. *Six Sonates en Quatuors ou Conversations galantes et amusantes entre une Flûte traversière, un Violon, une Basse de viole et la Basse continue* (1743).

XIII. *Pièces de clavecin en Sonates, avec accompagnement de violon* (1745).

XIV. *Second Livre de Symphonies dans le goût italien en trio* (1748).

XV. *Divertissements de Symphonies en trio* (1751).

XVI. *Symphonies d'un goût nouveau en forme de Concerto pour les Musettes, Vielles, Flûtes ou Hautbois* (1752).

XVII. *Second Livre de Sonates en Quatuor, ou Conversations galantes et amusantes entre une Flûte traversière, un Violon, une Basse de viole et la Basse continue* (1756).

XVIII. *Amusement pour le Violon seul, composé de plusieurs airs variés de différents auteurs* (1762).

Il existe à la Réserve de la Bibliothèque du Conservatoire un recueil manuscrit, attribué à Guillemain, de *Sonates de clavecin avec accompagnement de violon*. Ce recueil contient un grand nombre de sonates analogues à celles de l'œuvre XIII, et, à partir de la page 34, des pièces de clavecin sans accompagnement de violon; il consiste plutôt en un recueil factice qu'en une collection d'œuvres personnelles de Guillemain.

Nous ajouterons que les archives communales d'Agen contiennent, dans le fonds d'Aiguillon, huit pages d'un concerto de Guillemain (II, p. 83); et nous étudierons cette production en la divisant en deux groupes : 1° *les Sonates à violon et basse* et *les Pièces à violon seul;* 2° *les Compositions à deux violons, à trois et quatre parties*.

* * *

SONATES A VIOLON SEUL

Des trois Livres de *Sonates à Violon seul avec la Basse* de Guillemain, nous ne connaissons malheureusement que le premier Livre, le seul que conservent les bibliothèques parisiennes. Il comprend douze sonates.

Morphologie. — Construites, généralement, sur le modèle à quatre mouvements, les sonates du premier Livre débutent le plus souvent par une pièce lente *Adagio* ou *Largo* [1]. La Sonate VIII, en *ut* mineur, qui s'ouvre par un *Vivace* 3/4, présente cette particularité de ne comprendre que des morceaux vifs ou animés, car le *Gratioso* ₵ médian ne peut être considéré comme un mouvement lent.
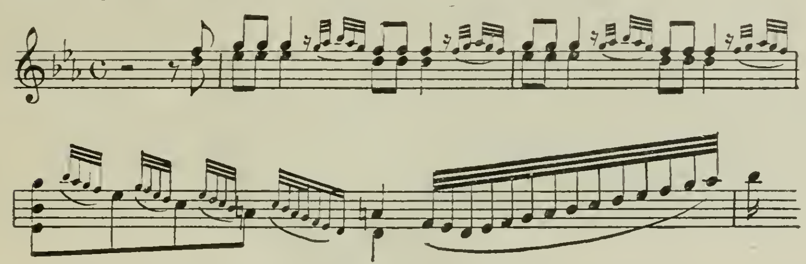
On observe fréquemment des dédoublements d'*Airs* ou d'*Allegros* [2]. Tous les mouvements terminaux sont vifs, seule, la Sonate IX se clôt par une *Giga*. La plupart des *Allegros* admettent un *da capo*, la première reprise de chacun d'eux se divisant en deux parties dont la première cadence à la tonique et forme ainsi une conclusion marquée *Fine* qui est seule répétée dans le *da capo*.

Il y a aussi (Sonate I) des *Allegros* de forme *Rondeau*, et dans cette Sonate I, le deuxième *Allegro*, écrit en mineur, est muni d'un *da capo* qui fait redire la première partie de la première reprise de l'*Allegro* majeur.

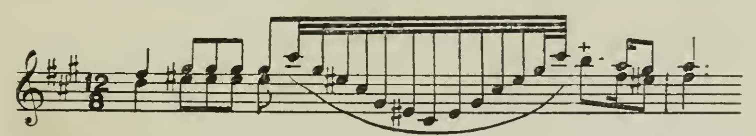
1. Sonates I, V, VI, IX, X, XI, XII.
2. Ainsi les Sonates VII, IX, XII présentent des dédoublements d'*Airs;* la Sonate IV se termine par un *Allegro* dédoublé avec *da capo*.

Thématique et composition. — Extraordinairement ornée et diversifiée, la thématique de Guillemain accumule les chaînes et guirlandes de doubles croches, les passages en batteries et en arpèges. C'est surtout dans les *Adagios* que l'ornementation mélodique atteint au maximum; elle arrive alors à des surcharges qui ne sont pas toujours très heureuses, mais qui provoquaient chez les contemporains de notre auteur une surprise dont Luynes enregistre l'écho lorsqu'il parle d' « airs doublés, triplés et brodés avec tout l'art possible ». Telle est bien l'impression que produit cette musique ajourée, sculptée et minutieusement guillochée, semée de traits, de *doubles*, de trilles, d'ornements de toute nature. Il y a lieu, pourtant, de remarquer que Guillemain tire son ornementation de la substance même de ses thèmes et qu'il ne déforme pas ceux-ci en les couvrant de broderies. Lorsque ses *Adagios* deviennent des sortes de « points d'orgue mesurés », la ligne mélodique se conserve dans son intégrité, et jamais elle ne s'altère à en devenir méconnaissable, comme c'est le cas des exemples que donne Cartier des diverses façons dont Tartini varie un *Andante*[1].

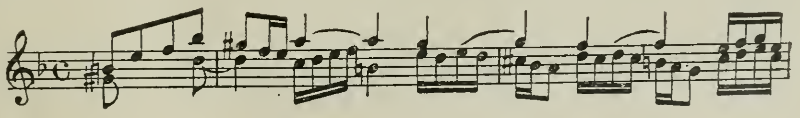
Voici de quelle manière Guillemain ornera un *Adagio*[2] :



Dans l'*Adagio* 12/8 de la Sonate X, il déroulera, de même, de grandes et souples guirlandes arpégées[3] :



Il n'est pas jusqu'à la basse qui, elle aussi, ne s'abandonne à des figurations complexes et à des figures décoratives[4]. Mais tous ces artifices, qui relèvent de la virtuosité proprement dite, n'enlèvent rien à Guillemain de son sentiment musical; il le prouve bien en traitant certains *Adagios* dans un style strictement polyphonique, où son habileté dans le maniement de la double corde seconde, le plus heureusement du monde, ses précieuses qualités d'harmoniste et de contrapontiste[5] :



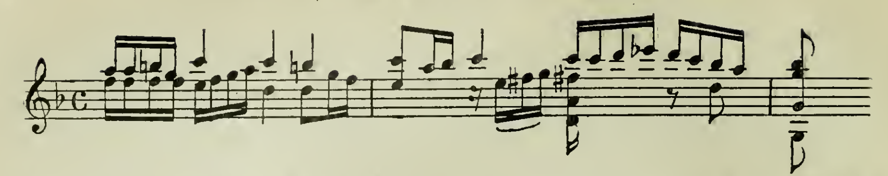
1. Cartier, *L'Art du violon*, pp. 194, 195. Il s'agit d'un exemple emprunté à *L'Art de l'archet* de Tartini, gravé sur un manuscrit de l'auteur appartenant à J.-B. Passeri. — L'*Andante* que varie Tartini est la *Gavotte* de la Sonate X, en *fa* majeur, de l'op. V de Corelli.

2. *Adagio* C de la Sonate VI (livre I).

3. Cette sonate a été insérée par Cartier n° 105, p. 222.

4. Voir, par exemple, les *Arias* de la Sonate IX.
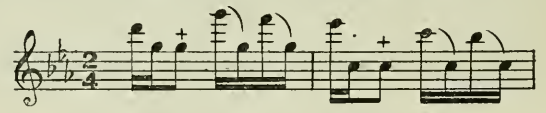
5. *Adagio* C de la Sonate XII.



Nous signalerons une particularité assez curieuse de l'*Andante* 6/8 de la Sonate II en *ut* majeur. Cet *Andante,* traité en *Sicilienne,* encadre un *Prestissimo* écrit dans la tonalité mineure et ne comprenant que des croches liées deux par deux, qui dévalent avec une vélocité extrême ; après ce *Prestissimo,* la *Sicilienne* reprend en 6/8. C'est là un agencement dont on trouve un exemple dans la Sonate II de l'œuvre VI de Locatelli. Guillemain emploie, d'ailleurs, assez fréquemment le rythme berceur de la *Sicilienne* ou du 12/8 dans ses morceaux lents ; nous citerons le *Largo* 12/8 de la Sonate V, l'*Adagio* 12/8 de la Sonate X.

Même thématique frisée, pimpante, avec une égale surcharge d'ornementation dans les mouvements animés. L'*Allemanda ma non presto* de la Sonate VI en *mi*♭, avec son jeu de batteries en doubles croches sur lesquelles s'étage un autre système de batteries en croches, ne va pas sans rappeler le *Caprice* X de Locatelli. Au reste, nous ne tarderons pas à constater d'autres analogies entre les « manières » de Guillemain et celles du violoniste italien.

Comme Leclair et Mondonville, notre auteur saupoudre de trilles pressés et réitérés ses mouvements rapides, et sa thématique en retire un aspect à la fois minutieux et brillant. Tantôt les trilles s'accumulent en séries continues[1], tantôt ils alternent avec des batteries exécutées sur deux cordes[2] :
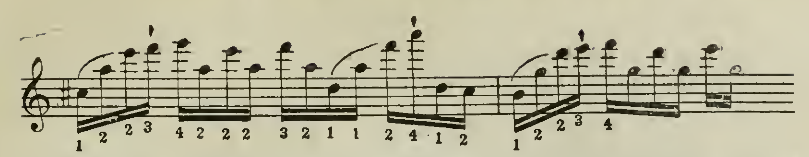


Ajoutons que l'échange de figurations binaires et de triolets s'effectue presque constamment, ce qui produit des sortes de sursauts, ou de gracieuses ondulations rythmiques, alors fort à la mode, et que nous avons déjà rencontrées chez Leclair et chez Mondonville.

Souvent les *Allegros*, qui restent monothématiques, présentent, après le développement à la dominante qui se pratique à partir du début de la seconde reprise, une *réexposition* ou *rentrée* du thème initial à la tonique ; tel est le cas pour ceux des Sonates II, III, IV, VI et VII ; mais la *rentrée* à la tonique ne prend pas le caractère d'une règle fixe dans la première œuvre de Guillemain, comme elle le fera dans certaines de ses compositions ultérieures. Enfin, comme Leclair et Mondonville, Guillemain écrit une *Chasse* qui nous a été conservée par Cartier[3].
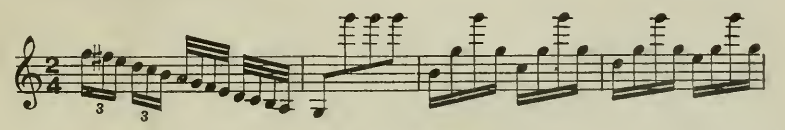
Technique. — Fort avancée, la technique des sonates de Guillemain affirme un violoniste d'une habileté prodigieuse qui égale, si elle ne la dépasse pas, la virtuosité étincelante de Jean-Marie Leclair.

Guillemain démanche audacieusement ; il est très à son aise à la cinquième position et il atteint même la sixième et la septième, auxquelles il exécute des passages comme celui-ci[4] :
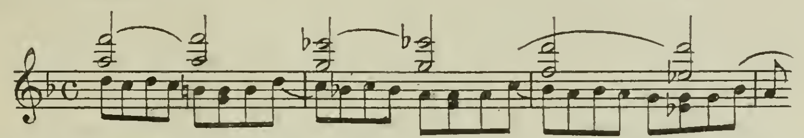
1. *Allegro assai* 2/4 de la Sonate XI.
2. *Allegro ma non presto* de la Sonate VII.
3. Cartier, *loco cit.*, pp. 124-125, nº 58. Cette *Chasse* n'appartient pas au Ier Livre de sonates.
4. *Allemanda, Allegro non presto* C de la Sonate II.

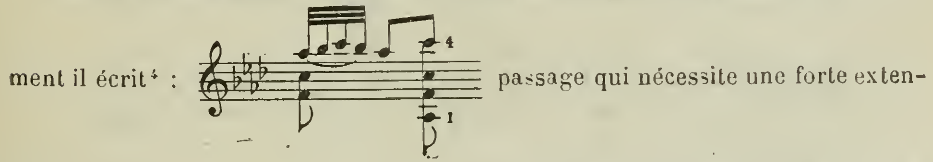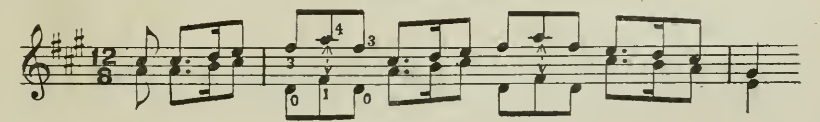


Il a de brusques démanchers qui lui font franchir d'un seul coup deux octaves [1], et attaque même le *sol*[4] aigu sur la chanterelle ou partant du *sol* grave, exécutant ainsi un bond de trois octaves [2] :



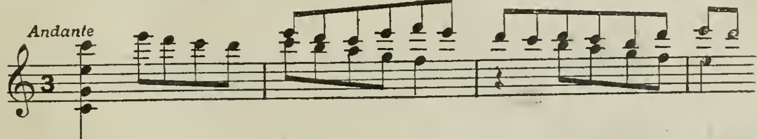
Il écrit de vétilleux arpèges qui ne peuvent s'exécuter qu'à la cinquième et à la quatrième position, et auxquels l'adjonction d'une quatrième note vient, périodiquement, apporter une difficulté nouvelle, en raison de la position ramassée de la main gauche [3] :



Nous le voyons pratiquer facilement les extensions du petit doigt : non seulement il écrit [4] :  passage qui nécessite une forte extension du petit doigt, en raison du *la*♭ sur la quatrième corde, mais encore, il réalise des dixièmes dans l'*Adagio* 12/8 de la Sonate X :
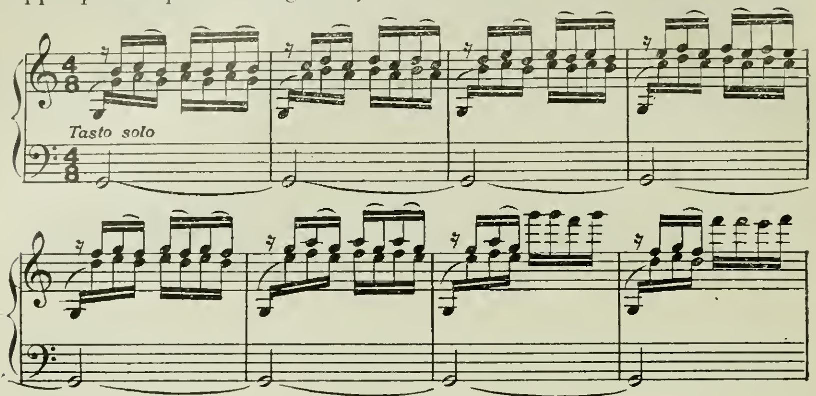


D'ailleurs, il témoigne d'une adresse extrême dans le jeu de la double et de la triple corde. L'*Andante* ci-après présente des doubles cordes aux positions élevées [5] ; il y a, dans l'*Allemande* de la Sonate II (*Allegro non presto*), des séries
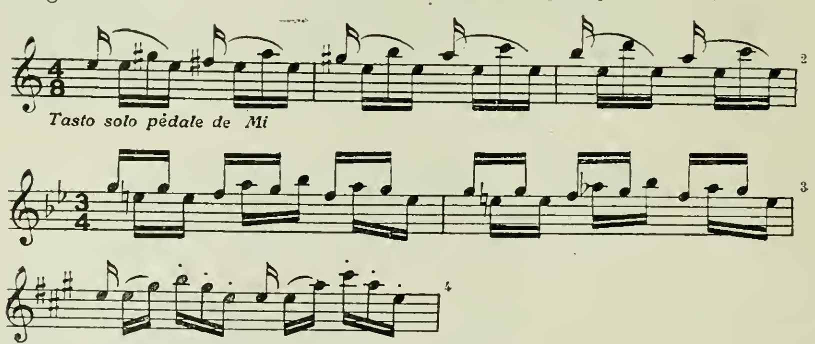


d'accords plaqués de trois notes dont, en raison du mouvement, l'exécution est loin d'être facile.

1. *Vivace* 3/4 de la Sonate VIII.
2. *Allegro ma non presto* 2/4 de la Sonate II.
3. *Allegro ma non presto* ₵ de la Sonate XII.
4. *Andante* 3/8 de la Sonate XI.
5. *Andante* 3 de la Sonate II (*Œuvre I*).

Comme Leclair, Guillemain se joue véritablement des doubles trilles ; il écrit de longs passages en batteries de tierces sur une pédale « tasto solo » de la basse, avec appel périodique du *sol* grave par le violon[1] :



L'archet de Guillemain seconde merveilleusement sa main gauche ; il est souple, précis, à la fois puissant et léger. — Notre violoniste affectionne les bariolages, les passages de cordes en lié et en détaché. En voici quelques exemples :



Il lance aussi de longs *staccatos*, comme Locatelli et Leclair[5].

Nous venons de voir plus haut un exemple de dessin nécessitant le saut d'une corde ; c'est là un dessin analogue à ceux dont Tartini recommande tout particulièrement l'étude à ceux qui désirent obtenir une parfaite légèreté d'archet[6].

Guillemain connaît toute la variété dont l'articulation est susceptible, et il multiplie les coups d'archet qui associent le *lié* et le *détaché*, le *lié* et *le staccato*, le *martelé* et le *staccato* ; tel dispositif, comme celui-ci[7] :



montre que notre auteur sait exécuter le *staccato* en tirant et en poussant.

1. *Allegro* en *la* mineur de la Sonate IV.
2. Dernier *Allegro* en *la* mineur de la Sonate IV.
3. *Vivace* 3/4 de la Sonate VIII. — Voir aussi l'*Adagio* de la Sonate X que cite Cartier.
4. *Allegro assai* 4/8 de la Sonate X.
5. *Largo* C de la Sonate I.
6. Tartini, *L'Arte delArco* ou *L'Art de l'Archet*, édit. franç. (chez Leclerc), 24e Variation.
7. *Allegro* 2/4 de la Sonate V.

Au point de vue de l'archet, Guillemain semble supérieur à Leclair.

Les qualités les plus caractéristiques de son talent de violoniste se révèlent dans l'œuvre XVIII, laquelle consiste en un *Amusement pour violon seul* suivi de douze *Caprices* écrits également pour le violon sans accompagnement. Évidemment, Guillemain, de par sa virtuosité même, se trouvait porté à composer des pièces destinées au seul violon ; cet instrument possédait entre ses mains tant de ressources, il se montrait capable d'atteindre à une si grande variété d'effets, que le musicien ne put résister à la tentation de prouver que le violon savait se suffire à lui-même. De ce genre de pièces instrumentales, il existait déjà des précédents en Italie, et en Allemagne. Locatelli avait inséré, dans son *Art du violon*, vingt-quatre *Caprices* pour violon seul où il synthétisait, pour ainsi dire, l'ensemble de la technique de son temps. En Allemagne, où de bonne heure les violonistes se préoccupèrent de donner à leur instrument tout son rendement harmonique, Jean-Sébastien Bach écrivait ses trois célèbres sonates pour violon seul[1]. En France, nous ne connaissons pas d'œuvre à violon seul, avant celle de Guillemain[2].

Sans doute, comme nous l'avons vu, Rebel composait, dès 1711, un *Caprice* qui répond assez exactement à la définition que Brossard donne du *Capriccio* et que les dictionnaires du dix-huitième siècle, jusqu'à et y compris celui de J.-J. Rousseau, répètent à l'envi, sans en changer le texte; mais ce *Caprice* s'accompagne de la basse continue. Rousseau écrit : « Le *Caprice* de Rebel était estimé dans son temps. Aujourd'hui, les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons[3]. » Plus explicite, Scheibe s'étend sur la nature et le caractère des *Caprices* que les solistes introduisent dans les concertos: on prend soin, dit-il, de laisser l'instrument principal se faire entendre en toute liberté et selon la fantaisie du soliste, avant de conclure à la tonique dans le premier ou le dernier morceau. Les ripiénistes se taisent pendant que le virtuose exécute son *Capriccio*[4]. Mais les musiciens peuvent écrire des *Capriccios* au lieu d'en abandonner la composition à l'imagination improvisatrice des exécutants. C'est sans doute à cette préoccupation qu'obéissait le flûtiste de Lusse en publiant, en 1761, à la fin de son *Art de la Flûte traversière,* « douze *Caprices* ou cadences finales » qu'on peut insérer à la fin des concertos[5]. Les douze *Capriccios* de Guillemain, qui relèvent, eux aussi, du style d'improvisation, sont des pièces du même ordre. Ils sont précédés de l'*Amusement* composé d'un certain nombre d'airs de différents auteurs, sur lesquels notre violoniste a épuisé sa verve et sa faculté d'invention, en les variant de toutes les façons possibles. En tête, nous rencontrons la célèbre *Fürstemberg,* à laquelle Guillemain adapte six variations, dont plusieurs témoignent d'une grande ingéniosité, en même temps qu'elles démontrent son extrême habileté technique.

Il démanche jusqu'au *si*^{5} sur la chanterelle, se livre à de difficiles pratiques d'archet en sautant deux cordes (Variation 2), etc. Tout l'intérêt de cet *Amusement* réside dans la hardiesse et le brillant du travail violonistique.

Nous en dirons autant des douze *Capriccios* suivants; écrites dans des mou-

1. Voir sur la question des précédents Spitta, *Bach,* t. I, p. 679.

2. Notons cependant que M. Corrette insérait dans son *Art de se perfectionner dans le violon* des *Points d'orgue* qui touchent au *Caprice* (p. 46).
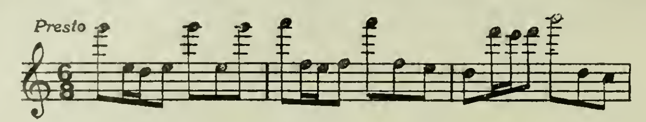
3. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire,* t. I, p. 141.

4. Scheibe, *Critischer Musikus,* II, pp. 636-637.
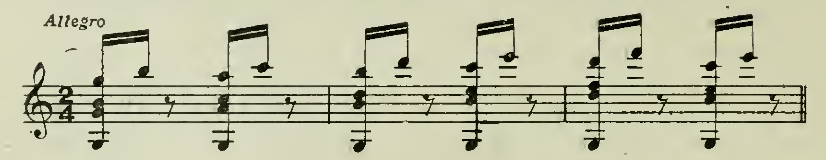
5. *Mercure,* janvier II, 1761, pp. 176-177.

vements vifs, *Allegro, Presto, Prestissimo,* pleines de rythmes contrastés et précédées parfois de quelques mesures d'allure lente, ces pièces permettent à Guillemain d'exposer les faces multiples de son prestigieux talent; elles frisent l'acrobatie, car l'auteur y a vraiment accumulé, comme à plaisir, toutes les difficultés de l'instrument.

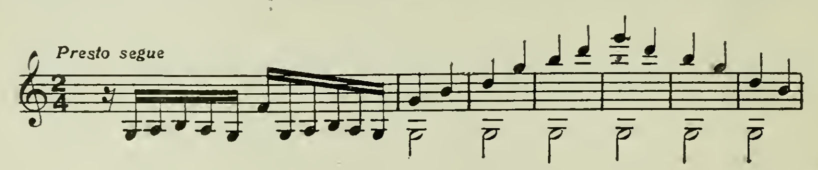
Voici un *Presto*, haut perché, qui suppose l'emploi de la 7e position[1] :
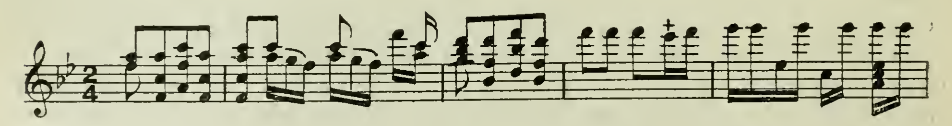


Et dans l'*Allegro* du même *Capriccio*, des accords de 4 notes d'exécution difficile, sont réalisés par ascensions successives, avec les mêmes doigts[2] :



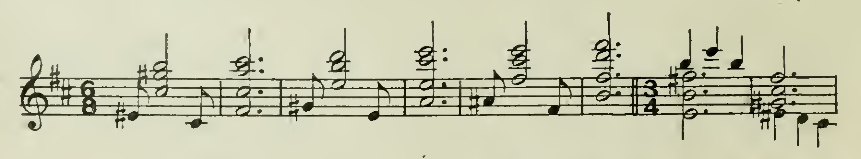
On rencontre encore des batteries à l'aigu qui révèlent une complète maîtrise dans l'emploi des positions élevées[3]. Guillemain écrit *Presto* le trait suivant[4]:



Nous citerons aussi ce passage bien significatif, en ce qui concerne la réalisation des accords de 3 et 4 notes[5] :



et enfin quelques-uns des arpèges que Guillemain pratique à satiété et qui sont d'une exécution ardue[6] :



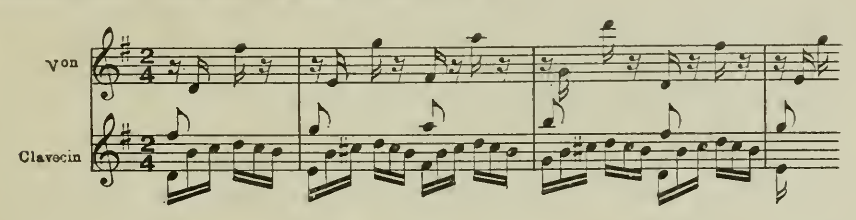
On pourrait multiplier les exemples; ceux qui précèdent suffisent pour donner une idée de la virtuosité de notre auteur qui prend place à côté de Jean-Marie Leclair, dont il dépasse même quelquefois la hardiesse et le brio. Guillemain est, sans doute, notre premier violoniste à panache.

1. *Presto* 6/8, Capriccio II.
2. *Allegro* 2/4 (*Ibid.*).
3. *Allegro* 3/4, Capriccio IV.
4. *Presto* 2/4, Capriccio IX.
5. Capriccio V.
6. Capriccios VI et X.

Avant d'étudier les compositions à plusieurs parties de Guillemain, nous dirons quelques mots de ses *Pièces de clavecin en sonates* qui, comme celles de Mondonville, comportent un accompagnement de violon, et qui obéissent à la même esthétique que les *Pièces en concert* publiées par Rameau en 1741.

Dans ces *Pièces*, le chant est généralement confié à la main droite du claveciniste, mais il arrive parfois que le violon présente la mélodie; tel est le cas, par exemple, dans le deuxième *Aria* de la Sonate I. Lorsque le clavecin assure la présentation du chant, le violon double la mélodie à la tierce ou à la sixte supérieure, ou bien enjolive celle-ci de discrètes figurations[1].

Il arrive encore à Guillemain d'entrer, pour ainsi dire, dans la technique du clavecin et d'exécuter des notes piquées, séparées par des silences, ainsi qu'on peut le constater dans le passage ci-après, passage d'autant plus intéressant que cette écriture ajourée, réalisée au moyen de touches légères et espacées, contraste violemment avec l'écriture serrée, pleine, feutrée de traits et de batteries continues, qui caractérise alors les pièces de violon[2] :



D'ailleurs, Guillemain n'oublie jamais qu'il est habile violoniste, et il charge la partie de violon de doubles cordes et de passages qui lui confèrent une importance quelquefois un peu excessive, étant donné qu'en principe le violon ne joue là qu'un rôle d'accompagnement.

Les *Pièces en sonates* sont, d'une manière générale, construites sur un cadre à trois mouvements et débutent toutes par un *Allegro*. De tour gracieux et alerte, elles rompent avec la banalité de la sonate de violon et basse continue et offrent surtout l'avantage de pouvoir être facilement exécutées, puisqu'il n'y a pas lieu de procéder à la réalisation de la basse.

* * *

COMPOSITIONS A DEUX VIOLONS ET A TROIS ET QUATRE PARTIES

Dans ce groupe, Guillemain nous offre des pièces assez diverses, consistant soit en *Sonates à deux violons sans basse*, soit en *Sonates à deux violons avec basse*, du type dit en trio, soit des œuvres de caractère plus nettement symphonique, telles que ses *Symphonies dans le goût italien*, ses *Concertinos* et ses *Divertissements de symphonie*.

Les deux recueils de *Sonates à deux violons sans basse* (œuvres IV et V) contiennent chacun six sonates, dont la majorité se coule dans un moule ternaire, mais avec dédoublements très fréquents des *Arias* et même des mouvements

1. *Allegro* 2/4 de la Sonate I (*Œuvre XIII*). 2. *Ibid.*

vifs. La Sonate I du deuxième recueil manque de pièce lente centrale; elle comprend seulement un *Allegro* suivi de deux *Gigues*, la deuxième en mineur; au centre de ces compositions, Guillemain place presque toujours, au moins dans l'œuvre V, un *Aria gratioso.* Cependant, on rencontre des *Sarabandes* et des *Largos* au milieu des sonates de l'œuvre IV.

Une des caractéristiques de ces sonates à deux violons, c'est la présence de la *rentrée* ou *réexposition à la tonique* que les *Allegros* commencent à adopter d'une façon systématique, de telle sorte que la forme Sonate monothématique ternaire s'impose ici avec beaucoup plus de force et de continuité que dans le livre de sonates à violon seul que nous avons étudié. Presque toutes les pièces se découpent en reprises et admettent un jeu de modulations variées qui utilisent des tonalités parfois assez éloignées du ton principal. Voici, par exemple, l'*Allegro* C initial de la Sonate I de l'œuvre IV. Il débute en *la* majeur, va à la sous-dominante, puis revient à la tonique pour atteindre le ton de la dominante, dans lequel il cadence aux deux barres; après quoi, le thème se développe avec quelques fluctuations tonales, passe au relatif mineur *ut*♯ mineur, à la sous-dominante de ce dernier ton et descend l'échelle des quintes jusqu'à la tonalité de *si* majeur. On revient alors en *la,* et, après diverses oscillations à la sous-dominante et à la dominante, on cadence définitivement en *la* majeur.
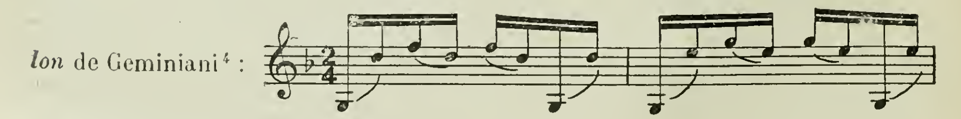
En principe, les sonates à deux violons sont écrites pour deux instruments égaux; mais l'absence de *continuo* oblige l'auteur à descendre le plus possible dans le grave la partie de deuxième violon qui, pour la même raison, s'étoffe souvent de doubles cordes. Tantôt, Guillemain soutient le chant bien en dehors du premier violon des figurations serrées du deuxième[1]; tantôt, il laisse les deux instruments se pourchasser l'un l'autre au moyen de souples roulades de triolets de doubles croches[2]. L'*Aria gratioso* 3/4 de la Sonate III de l'œuvre IV oppose très ingénieusement les violons en un canon à l'unisson d'une belle et puissante sonorité.

Dans l'*Allegro* final de la Sonate VI du même recueil, le travail canonique des deux violons s'effectue dans un mouvement rapide, avec un allant extraordinaire. Guillemain a des départs de thèmes, brusques, décidés[3] :



dont nous retrouverons des exemples dans ses symphonies.

Notons que l'*Allegro* final de la Sonate IV (œuvre IV) confie au premier violon un trait arpégé avec grands écarts que l'on rencontre dans l'*Art de jouer le violon* de Geminiani[4] :



et venons-en aux *Sonates en trio.*

1. *Allegro I°* 2/4 de la Sonate I (*Œuvre IV*).
2. Par exemple, dans l'*Allegro ma non presto* 2/4 de la Sonate III.
3. *Allegro ma non presto* 2/4 de la Sonate V.
4. Voir l'exemple XXI, p. 28 (*L'Art de jouer le violon*).

Dès l'œuvre II, qui comprend le premier ensemble de compositions de ce genre sorties de la plume de notre auteur, Guillemain marque très nettement sa tendance à introduire dans chaque *Allegro* monothématique une *réexposition à la tonique;* ce dispositif s'affirme dans la majorité des pièces de ce recueil, constitué presque exclusivement de sonates en trois mouvements avec, en tête, un *Allegro*. Le *Menuet* se glisse comme mouvement central dans les Sonates I et IV, et comme mouvement terminal dans les Sonates VI et XII, où il se dédouble, le *Menuet* mineur étant muni d'un *Da capo al 1°*.

Il convient de remarquer qu'en général les *Adagios* ou *Largos* de ce livre se distinguent par leur extrême brièveté ; ils ne comprennent que quelques mesures (le *Largo* de la Sonate X n'en contient même que deux) et apparaissent bien plutôt comme des transitions, comme des soudures entre deux pièces vives, que comme des morceaux doués d'une personnalité propre.

Le style de l'œuvre II, à l'exemple de celui des *Trios* de Leclair, se fonde essentiellement sur l'emploi des imitations.

En 1740, apparaît l'œuvre VI : *VI Symphonies dans le goût italien en trio*[1].

Morphologie et composition. — Ici Guillemain écrit des symphonies à la mode italienne, symphonies dont le mouvement lent, qualifié *Andante*, revêt souvent la forme *Sicilienne* (Symphonies I, II, III) et s'établit en mineur sur la tonique. Les premiers *Allegros*, tous munis de barres de reprises, offrent une importante particularité ; ils présentent des traces déjà assez apparentes de bithématisme. « Le deuxième thème reparaît même dans la deuxième reprise et contribue au développement, avant la rentrée du premier thème qui, du reste, ne s'effectue pas de façon constante, car on se trouve ici en présence d'une forme de transition déjà observée dans l'école autrichienne, chez Georges Matthias Monn[2] ». Examinons, par exemple, l'*Allegro* initial de la Symphonie III, en *ré* majeur. Le thème d'entrée, qui débute par l'accord brisé du ton, s'expose *forte;* après quoi un deuxième thème arrondi, dont les contours s'adoucissent sous des ligatures, apparaît *piano*.

Le bithématisme se présente donc ici surtout sur le plan du dynamisme et du contraste des motifs, bien que le deuxième thème esquisse une inflexion vers le ton de la dominante.

De même, l'*Allegro* 2/4 de la Symphonie V, en *la* majeur, fait succéder à un motif détaché et rugueux un autre thème plus souple.

Allegros et *Prestos* respirent une gaieté vive et piquante. Guillemain dessinera, soudain, d'un trait incisif, de brefs appels[3] :



ou bien, à l'exemple de Telemann, dont les *Nouveaux Quatuors en six Suites* avaient paru par souscription en 1738[4], et jouissaient d'une grande faveur dans

1. Cet ouvrage figure, en effet, comme on l'a vu plus haut, sur le *Catalogue de Musique française et italienne* de Leclerc en 1740.

2. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, 1908, p. 21. — L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *loco cit.*, pp. 31-32.

3. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *loco cit.*, p. 32.

4. *Nouveaux Quatuors en six Suites à une flûte traversière, un violon, une basse de viole ou violoncel et basse continue, composés par G.-Ph. Telemann*, 1738.

L'auteur demeurait vis-à-vis la porte de l'hôtel du Temple, chez M. Vater, facteur de clavecins. — (Bibl. nat., V_m^7 1284.) Une longue liste des souscripteurs est jointe à l'ou-
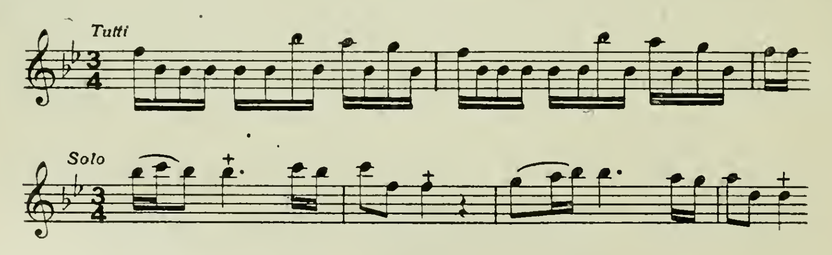
le monde des amateurs et des musiciens, il lancera dans l'aigu de brillantes chaînes de trilles[1]. Les deux violons dialoguent par imitations, lorsqu'ils ne brodent pas des passages en tierces ou en sixtes. Le II[e] Livre de *Symphonies dans le goût italien,* datant de 1748, est conçu sur le même modèle : trois pièces, dont un *Aria* central, le tout d'écriture extrêmement chargée et violonistique. A remarquer que le *Presto* final de la Symphonie II contient un *tremolo* à la Mannheim.

* * *

L'œuvre VII, *Six Concertinos à quatre parties,* appartient à la même époque que l'œuvre VI. « Écrits pour deux violons, alto et basse, le premier violon jouant le rôle d'instrument principal et les autres instruments tenant lieu de *ripiénistes,* ils constituent plutôt de la musique de chambre que de la musique d'orchestre[2]. »

Morphologie. — Tous ces concertinos comportent trois mouvements et appartiennent au type B, A, B', avec, pour pièce lente, un *Andante* au relatif mineur, ou au mineur sur la tonique, lorsque la tonalité est majeure. Le Concertino VI se termine par un *Menuet* dédoublé.

Composition. — Ici encore, nous apercevons la mise en œuvre du bithématisme, car les thèmes exposés par le *Solo* et le *Tutti* ne sont pas toujours identiques. Dans le Concertino IV, par exemple, le *Tutti* propose un thème qui, brusquement, s'énonce dans le grave, alors que le *Solo* développe un motif qui se balance en festons flexueux tissés de triolets de doubles croches. Comparons encore les thèmes respectifs du *Tutti* et du *Solo* de l'*Allegro* initial du Concertino V :



et leur aspect contrasté sautera aux yeux.
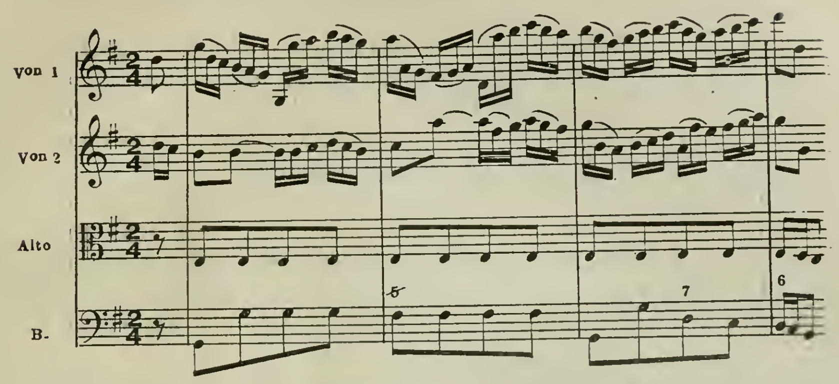
Les oppositions du *Solo* et du *Tutti* se présentent avec une fréquence extrême; incessamment, les deux groupes d'instruments interviennent pour s'entre-choquer et faire ressortir leurs différences thématiques. Presque toujours, le *Tutti* appuie, souligne les cadences. L'écriture est souple, coulante. Guillemain aime le balancement des accords brisés en triolets, l'ondulation des violons que l'alto et la basse soutiennent en une étroite association.

vrage et montre la faveur que Telemann avait rencontrée à Paris; sur cette liste, les noms des ducs d'Antin, d'Aumont, d'Ayen, de la Tremouille, de Pequigny, de Villeroy et de Durfort, du prince de Conti, du Grand Prieur de France, du comte de Clermont, du financier mélomane Bonnier de la Mosson, du marquis de Vibray, voisinent avec ceux de musiciens tels que Blavet, M[lle] Boucon, la future M[me] Mondonville, de Caix, Forqueray le fils, Guignon, roi des violons, Mondonville, Naudot, Selle, etc.

1. *Allegro* 3/4 de la Symphonie II.

2. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *loco cit.*, pp. 32-33.

Voici un spécimen de son écriture à quatre parties[1] :



Il y a peu d'observations à présenter sur le *Premier Amusement à la mode* (œuvre VIII), qui se compose d'une série de courtes pièces portant le plus souvent des titres d'airs de danse. C'est là, purement et simplement, de la musique mondaine et facile, écrite pour des amateurs. Nous signalerons cependant deux morceaux intitulés *Badinages*, qualification que nous avons déjà relevée chez Jacques Aubert et chez Jean-Marie Leclair, et qu'on retrouve également sous la forme de *Badinerie* chez J.-S. Bach[2]. Ces *Badinages* se présentent sous les espèces de morceaux vifs, en doubles croches liées de deux en deux ; ils s'écoulent menus et prestes, avec un petit air mutin fort amusant.

En 1743, paraît l'œuvre XII : *Six Sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continue*, recueil qui, comme les *Concertinos*, appartient d'autant plus à la musique de chambre que l'auteur, dans un *Avertissement* placé en tête de son ouvrage, recommande expressément de confier ses *Sonates en quatuors* à quatre instrumentistes ; cet *Avertissement* contient aussi des conseils sur le style qu'on doit observer dans l'exécution de ces pièces :

« J'ay cru ne pouvoir me dispenser d'avertir les personnes qui exécuteront les quatuors que, pour les rendre dans leur vray goût, il ne faut sur chaque partie qu'un instrument et même différent, afin que la propreté dont ils sont susceptibles soit mieux entendue; ne point trop presser les mouvements, surtout pour les Allegros, et jouer les Arias sans lenteur ; observer aussi de ne pas forcer, afin que chaque instrument puisse faire distinguer la délicatesse de son exécution; si l'on veut se servir du clavecin, il faut n'accompagner que sur le petit clavier, et plaquer les accords à l'italienne[3]. »

Les « quatuors » avec clavecin de Guillemain sont donc bien des quatuors et non des symphonies à orchestre, et l'auteur indique avec précision la manière de les exécuter « dans leur vrai goût ». On remarquera ses conseils en matière de mouvement : ne pas presser les *Allegros* et ne pas trop ralentir les *Arias*. A cette époque, on montrait, en effet, une tendance à exagérer les vitesses, parce que la

1. *Allegro ma non presto* 2/4 du Concertino I.
2. Voir Tome I à J.-M. Leclair l'aîné; J.-S. Bach introduit une *Badinerie* dans sa Suite en *si* mineur pour quintette et flûte.
3. *Avertissement* de l'œuvre XII. — Nous remarquerons que l'instrumentation des pièces de ce recueil est de tous points comparable à celle des *Quatuors* de Telemann parus en 1736. Guillemain s'est vraisemblablement inspiré de ceux-ci.

technique instrumentale avait singulièrement progressé, mais, en revanche, de vieilles traditions portaient à traîner les mouvements lents sous couleur d'expression. Guillemain tient à réagir contre de semblables habitudes, mais il se révèle plus préoccupé des effets individuels des concertants que de l'impression fournie par l'ensemble. D'ailleurs, ses *Sonates en quatuor* consistent essentiellement en *Duos*, où le violon et la flûte, instruments solistes, dominent la basse de viole et le clavecin, qui demeurent de modestes accompagnateurs.

Dans le même ordre d'idées, on remarquera le sous-titre de *Conversations* que reçoivent ces pièces, désignation alors assez répandue et que nous rencontrons également dans l'œuvre du violoncelliste François Martin[1]. Rien de plus juste, du reste, de plus adéquat au caractère de tels ouvrages qu'un pareil titre, car ceux-ci constituent avant tout de la musique de salon, et rappellent une fine causerie entre gens spirituels et bien élevés.

Morphologie et composition. — La distribution des mouvements s'effectue à l'intérieur de l'habituel cadre ternaire, avec *Aria* central qui est dédoublé dans trois sonates sur six, et le bithématisme déjà observé en étudiant l'œuvre VI surgit à nouveau de place en place. Il est généralement souligné par un contraste d'instruments. Ainsi (Sonate III), au premier thème proposé par le violon en *fa* majeur s'oppose un deuxième thème confié à la flûte; dans la deuxième partie de l'*Allegro*, ces deux thèmes participent au *développement* qui consiste en un travail de passages modulants. Il convient, toutefois, d'observer qu'en raison de la nature spéciale de la mélodie de Guillemain, nature que celle-ci partage, du reste, avec la plupart des œuvres contemporaines, la différenciation des individus thématiques ne se manifeste pas très clairement. Nous sommes ici en présence d'une mélodie très ciselée, très ornée et très complexe, où l'écoulement fluide des triolets vient contraster avec l'allure tantôt alanguie, tantôt mâle de figures en rythme binaire. Il y a ici, à proprement parler, des « ornements incorporés » au texte musical, et non plus seulement figurés en tablature. Un pareil feutrage mélodique n'est certainement pas propre à la présentation de motifs originaux et bien caractérisés, et le bithématisme ne se fera jour avec quelque netteté que lorsque la mélodie se sera simplifiée, et lorsqu'elle se réduira à des traits essentiels aisément reconnaissables.

Chez Guillemain, comme chez tous les musiciens qui écrivent d'une manière violonistique, le deuxième thème se dégage, petit à petit, des conclusions modulantes et des épisodes de virtuosité adjoints au premier thème. Une véritable floraison de motifs secondaires surgissait après l'exposé du thème principal, et c'est cette floraison qui s'est, en quelque sorte, resserrée autour du deuxième thème.

L'*Aria* central présente presque toujours la forme *Rondeau*; il est traité dans un sentiment tendre, mélancolique[2].
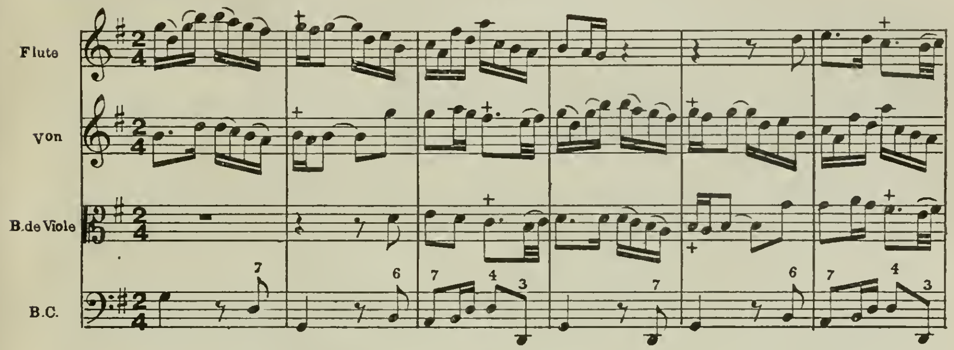
1. Le violoncelliste François Martin avait publié en 1746 *Six Trios ou Conversations à trois pour 2 violons ou flûtes et un violoncelle* (*Œuvre III*) dédiés au duc de Gramont qui, comme les pièces de l'œuvre XII de Guillemain, s'intitulent *Sonates*, afin de bien préciser leur caractère de musique de chambre. — Martin avait été précédé dans cette voie par un maître de musique appelé Alexandre de Villeneuve, qui, en 1733, publiait des *Conversations en manière de Sonates pour la flûte ou le violon avec la basse continue* (*Œuvre I*).

Ces *Conversations* paraissaient au moyen d'un privilège accordé à Villeneuve le 9 janvier 1733. (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 434.)

2. Voir, par exemple, le 2e *Aria*, en croches liées de deux en deux, de la Sonate IV.
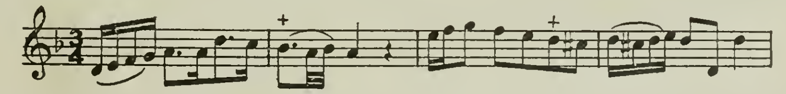
Les *Allegros*, au contraire, se meuvent avec une prestesse amusante et précieuse, dont le finale en 6/8 de la Sonate V fournit un frappant exemple; à travers ces gammes rapides, ces fusées étincelantes, ces reparties promptes et avisées, il y a vraiment de la conversation, « et toute la pièce fait songer à des entretiens galants, ponctués du manège des dérobades et des coups d'éventail[1] ». Brijon, dans ses *Réflexions sur la musique*, ne comparait-il pas le *Concerto* à un dialogue entre le *Solo* et le *Tutti*[2] ?

Quoi qu'il en soit, voici, à titre d'échantillon, des « Conversations » de Guillemain, le charmant début de la Sonate I (*Allegro moderato*).



dans lequel on constatera que la basse de viole a une partie mélodique et concertante.

Des *Divertissemens de symphonies en trio*, catalogués sons le numéro d'œuvre XV nous ne dirons que quelques mots[3]. Ces *Divertissemens* sont en effet sensiblement constitués de la même manière que l'*Amusement à la mode* (œuvre VIII); ils consistent en séries de danses fort courtes et paraissent destinés à un usage tout à fait analogue à celui de l'*Amusement*. Citons seulement une particularité intéressante du deuxième Divertissement, une *Polonoise* en *ré* mineur, qui débute ainsi :



Guillemain est le premier, à notre connaissance, qui ait introduit la *Polonaise* dans notre littérature du violon.
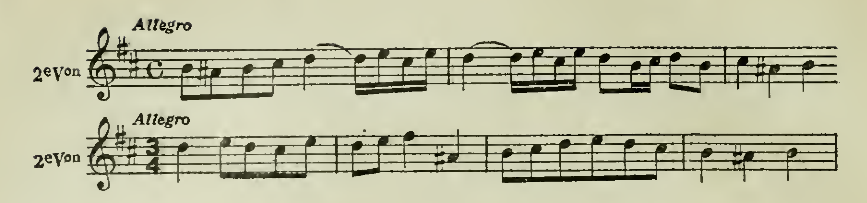
Enfin, un manuscrit, malheureusement incomplet, du fonds d'Aiguillon aux Archives municipales d'Agen, nous révèle un fait intéressant et ignoré jusqu'à présent. Guillemain avait, tout comme Jacques Aubert, composé au moins cinq *Concertos à quatre violons et basse*. Du *Cinquième Concerto à quatre violons* de notre auteur, il reste, sous le numéro 82 de ce fonds, quatre parties : violino secondo principale obligato, violino terzo obligato, violino quarto obligato, basso principale obligato. — La partie de premier violon manque. Nous donnons ci-après les *incipit* des deux *Allegros* de ce Concerto en *si* mineur, lequel se compose de trois parties dont un *Adagio* 3/4 intitulé *Sarabanda Andante*[4] :

1. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *loco cit.*, pp. 34-35.

2. Brijon, *Réflexions sur la Musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon* (1763), p. 2.

3. Ils sont sans doute inspirés par la musique de table de Telemann, ou par ses *Suites de Nouveaux Quatuors* de 1738.

4. On voit qu'ici l'épithète *Andante* s'accote à une *Sarabande*, comme chez Purcell et Bassani.



Étienne Mangean.

I

Seuls quelques rares documents d'archives permettent de tracer une silhouette biographique de ce musicien. Nous le rencontrons pour la première fois à la fin de l'année 1734; le 7 décembre 1734, un privilège spécial, pour trois ans, valable à partir du 2 décembre, est accordé à Étienne Mangean, maître de musique, pour « plusieurs *Concertos de Symphonie* pour les violons, flûtes et hautbois, sonates et autre musique instrumentale[1] ». On remarquera ici l'expression « concerto de symphonie » que porte le texte du privilège de Mangean, et qui désigne également le XV[e] livre de Corrette; c'est là une expression bien caractéristique de l'incertitude que présente à cette époque la séparation des divers genres symphoniques[2].

En 1735, Mangean était « ordinaire de l'Académie de musique de Dijon », où Louis-Gabriel Guillemain tenait l'emploi de premier violon[3]. Le *Mercure* de janvier 1735 annonce la mise au jour de son premier œuvre, que le journal appelle un *Concert de Symphonie*[4], avec trois parties séparées. Tout comme Jacques Aubert, Mangean « en promet une suite nouvelle tous les deux mois, jusqu'à six ».

Sa réputation d'habile violoniste était déjà suffisamment établie en 1738, pour que le *Mercure* le citât parmi les violons « qui brillent avec éclat[5] ». Mais Mangean ne parut au Concert spirituel qu'à la fin de 1742; le 29 décembre, on l'entendait, pour la première fois, exécuter un concerto de Leclair; puis, le 2 février 1743, il jouait un concerto de Guillemain, trop timide, disait-on, pour affronter la vue d'un nombreux public[7]. A la date du 5 avril 1749, on lit dans le *Mercure* : « M. Mengean (*sic*) joua seul avec grand succès[8] », et l'*Almanach historique de tous les spectacles* l'inscrit, en 1751, au nombre des violonistes du Concert spirituel[9].

Le privilège pris par Mangean en 1734 expirait en 1737; il ne fut renouvelé que le 6 février 1744 pour des « Sonates, trio et autres pièces de musique instrumentale[10] », et lui servit à publier son œuvre III : *Sonates à deux violons égaux*

1. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 435.

2. *Année musicale* 1911, pp. 7 et suiv.

3. *Mercure*, janvier 1735, p. 125 : Un Claude Mangeau était musicien à Lyon en 1732. (Communiqué par M. Vallas.)

4. Voici le titre de l'ouvrage :

Concert | *De Simphonie* | *Pour les Violons Fluttes et Haut bois* | *Composé* | *Par M. E. Mangean* | Gravé par N. Bailleul | Prix en blanc, les 3 parties séparées, 3 livres 12 sols. | Suitte première | L'Auteur donnera une Suitte nouvelle tous les 2 mois jusqu'à 6. | Se vend à Paris | Chez la V[ve] Boivin, le S[r] Leclerc | A Lion | chez le S[r] de Bretonne | A. P. D. R. 1735.

5. *Mercure*, juin 1738, p. 1116.

6. *Ibid.*, décembre 1742, p. 2752.

7. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 206.

8. *Mercure*, avril 1749, p. 165.

9. *Almanach historique et chronologique de tous les spectacles*, Paris, 1752, p. 127.

10. Ms. fr. 21997. G. Cucuel, *Quelques Doc. sur la libr. music. au dix-huitième s.*, p. 388.

sans basse, datée de 1744[1]. Cette année-là, notre musicien était premier violon aux deux foires Saint-Laurent et Saint-Germain; il touchait cinq cents livres pendant la durée de chacune d'elles, fixée à quatre-vingt-onze jours pour la foire Saint-Laurent, et à cinquante-cinq jours pour la foire Saint-Germain[2]. D'après M. Heulhard, il occupait encore cet emploi en 1753[3].

Ses œuvres instrumentales figurent sur le privilège que Ch.-Nicolas Leclerc prenait le 12 janvier 1751[4], et lui-même recevait, le 21 avril 1752, un privilège général, d'une durée de dix ans, à dater du 1er mars, pour des « Sonates, duo, trio et autres pièces de musique instrumentale, tant étrangère que de sa composition[5] », libellé qui indique son intention de faire de l'édition. En effet, des ouvrages de Talon et de Moyreau parurent chez lui, en 1753[6].

D'après le *Catalogue* de Leclerc de 1744, Mangean n'aurait écrit qu'une seule œuvre de *Sonates à violon seul,* œuvre qui porte le numéro IV.

L'*Almanach Duchesne* le fait figurer jusqu'en 1755 parmi les violonistes du Concert spirituel, et aussi en 1753 et 1754, parmi ceux de l'Opéra-Comique. Son nom cesse de paraître à partir de 1756, et il est probable que Mangean mourut vers cette époque[7].

C'était un artiste des plus recommandables, que Titon du Tillet cite comme l'un des « fameux Musiciens français qui n'ont pas moins de mérite que les Italiens, et qui se font entendre chez les Demoiselles Duhallay[8] ».

Ses œuvres furent longtemps estimées. Elles sont comprises dans un privilège pris, en 1765, par Ch.-Nicolas Leclerc[9].

II

Les œuvres instrumentales d'Étienne Mangean qui nous ont été intégralement conservées se composent des œuvres I, II, III, dont nous rappelons ici les titres :

I. *Concert de Symphonie pour les Violons, Flûtes et Hautbois* (*Suite première,* 1735).
II. *Concert de Symphonie pour les Violons, Flûtes et Hautbois* (*Suite seconde,* 1735).
III. *Sonates à deux Violons égaux sans Basse, troisième œuvre* (1744).

Nous n'avons pas pu retrouver l'œuvre IV de cet auteur, laquelle consiste en *Sonates à violon seul avec la basse.*

Enfin le fonds d'Aiguillon de la Bibliothèque de la ville d'Agen conserve une symphonie manuscrite de Mangean avec cors, basson et hautbois (n° 133).

1. *Sonates | à deux | Violons égaux | Sans Basse | Par | M. Mangean | Troisième Œuvre* | Gravées par Bailleul le Jeune | Prix en blanc 7 livres | A Paris | Chez | L'Auteur, rue Saint-Honoré près le cul de sac de l'Oratoire, à la Bonne Vaine | Mme Boivin | Mr Le Clerc | A. P. D. R. 1744.

2. En 1744, la Foire Saint-Laurent dura du 30 juin au 29 septembre, et la Foire Saint-Germain 55 jours, partagés en 4 quinzaines. En 1745, la Foire Saint-Germain eut une durée de 66 jours. (Arch. Opéra, Carton AA.)

3. Heulhard, *Jean Monnet,* p. 88.

4. M. Brenet, *Libr. music. en France,* p. 446.

5. *Ibidem,* p. 447.

6. Voir *Année musicale,* 1911, p. 72. Il demeurait rue aux Ours, à la Pomme d'Or.

7. *Spectacles de Paris,* 1753, p. 150 (on l'appelle Maugent), 1754, p. 173.

8. *Premier Supplément du Parnasse français,* p. 756, en note.

9. M. Brenet, *loco cit.,* p. 454. — Le fonds musical du duc d'Aiguillon, conservé aux Arch. commun. d'Agen, contient la « Suite seconde » du *Concert de Simphonie* de Mangean (partie de 2e dessus), ainsi que 5 *Symphonies en trio* du même auteur (II, 130, 137 et 157).

Morphologie. — Les deux *Suites* de *Concerts de Symphonie* que Mangean publia à Paris en 1735 sont, de tous points, comparables aux *Suites de Concerts de Symphonie* qui parurent à partir de 1730, sous la signature de Jacques Aubert. Comme celles-ci, elles consistent en compositions *en trio* et rassemblent, après une *Ouverture à la française* en trois parties, un grand nombre de courtes pièces, *Rigaudons, Menuets, Sarabandes, Rondeaux, Airs, Passepieds, Gavottes, Tambourins,* etc,. presque toujours dédoublées, la seconde s'écrivant en mineur sur la tonique générale. Ce sont donc de véritables Suites, auxquelles une *Chaconne* apporte une conclusion à la fois majestueuse et brillante[1].
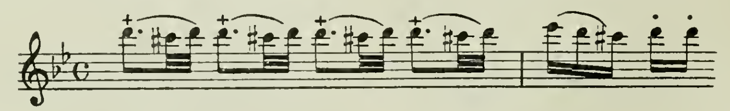
Le titre « pour les violons, flûtes et hautbois » ne doit pas s'interpréter dans le sens d'une complète liberté laissée dans le choix des instruments d'exécution, car des indications précisent ici l'emploi des violons, là l'intervention des flûtes, etc. — Nous sommes donc en présence de suites d'orchestre. En outre, et ceci vient à l'appui de ce que nous avons déjà remarqué sur les rapprochements qui s'établissent entre le *Trio* et le *Concerto*, certains morceaux sont exécutés en *trio* par trois instruments solistes, tandis que d'autres portent la mention « tous ». Il y a là, par conséquent, une sorte de *Concertino* associé à des ripiénistes.

Nous observerons, à ce propos, que des deux *Menuets*, le deuxième en mineur est joué *en trio*, tandis que le *Menuet* majeur est confié au *Tutti*, indication intéressante au point de vue du *Trio* qui sera intercalé plus tard dans la symphonie classique.

Le recueil de 1744 comprend six sonates à deux violons égaux; toutes ces sonates se coulent dans le cadre ternaire B, A, B′, le mouvement central A étant, soit un *Largo affectuoso* (Sonates I, III, VI), soit un *Aria* ou une *Gavotte* (Sonate II). — La Sonate III se termine par une *Caccia* en 6/8, et la Sonate VI par une *Chaconne*. Enfin, le morceau final de la Sonate II consiste en un *Menuet* dédoublé, avec *Da capo* al 1° après le *Menuet* mineur.

Thématique et Composition. — Nous étudierons plus spécialement, sous cette rubrique, les pièces du recueil de 1744.

Leur thématique est assez simple et souvent d'allure symphonique; comme dans la plupart des compositions de l'époque, elle reste basée sur l'utilisation de l'accord brisé du ton et, dans son développement, elle s'incorpore des figurations de rythmes alternativement binaires et ternaires[1]. Mangean emploie des thèmes à notes redoublées[2], et on retrouve dans son œuvre le schéma rythmique ♪♪♪♪♪ si fréquemment mis à contribution par les musiciens de la première moitié du dix-huitième siècle. Il orne aussi, mais sans exagération, les mélodies un peu fades de ses *Arias*, se bornant à glisser çà et là de petits *grupetti* qui viennent précéder les cadences. Il insiste sur les trilles qu'il répète en séries[3] :
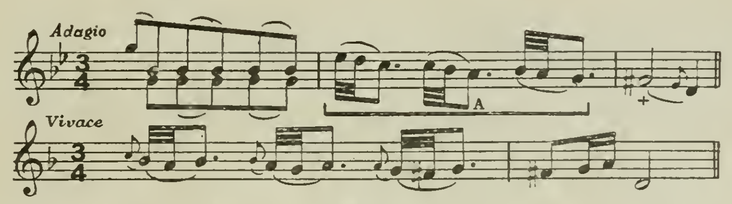


il emprunte à P. Locatelli et à G.-Ph. Telemann quelques-uns de leurs dispositifs rythmiques. Depuis le mois d'octobre 1739, Nicolas Chédeville se trouvait en

1. Sur ces *Suites*, voir L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (Année musicale, 1911, pp. 14-15).

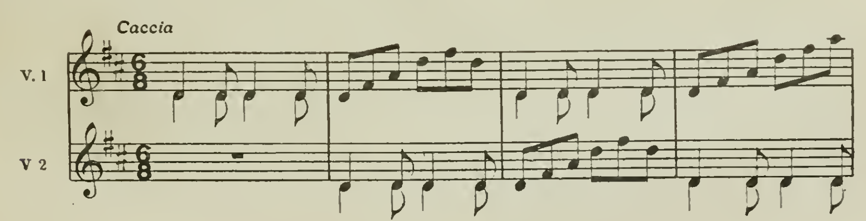
1. Voir, par exemple, l'*Allegro* C de la Sonate IV en *sol* majeur.
2. *Presto* 3/4 de la Sonate V.
3. *Allegro* C de la Sonate VI.

possession d'un privilège à l'aide duquel il faisait graver trois œuvres de Locatelli, en même temps que de nombreuses compositions de violonistes italiens[1], et il n'est pas surprenant que nos musiciens, mis au courant de toute cette littérature, se soient inspirés de quelques-unes des « manières » de leurs confrères transalpins. De même, les *Quatuors* de Georges-Philippe Telemann avaient paru chez Leclerc le cadet, dès 1736, et les *Nouveaux Quatuors* du musicien allemand étaient publiés chez lui en 1738 avec un retentissant succès. Mangean subit donc ces multiples influences. C'est ainsi qu'on lit dans l'*Adagio* 3/4 de sa Sonate VI le passage suivant, où apparaît une formule rythmique (A) dont l'œuvre VI du violoniste de Bergame contient de nombreux échantillons, et dont le Concerto I des *Six Quatuors* de Telemann de 1736 apporte aussi un précédent, mais avec une interversion des valeurs[2] :



Monothématiques, les *Allegros* de Mangean se découpent en reprises dont la deuxième présente très souvent la rentrée à la tonique du thème initial; parfois, cette réexposition s'accompagne, comme dans l'*Allegro* initial de la Sonate I, d'une *coda* développée.

Ainsi que l'exprime le titre du recueil, les deux violons reçoivent un rôle égal et, dans la majeure partie des cas, ils se renvoient l'un à l'autre la présentation et le développement thématiques; aussi, Mangean fait-il usage du style canonique. Voici un cas de canon à l'unisson; il nous est fourni par la *Caccia* de la Sonate III. On remarquera la sonorité pleine et cuivrée résultant du *ré* obtenu sur le *sol* à l'unisson de la troisième corde à vide[3] :



Déjà, l'effet de poursuite et de répétition des figures mélodiques se produit au début de l'*Allegro* 2/4 de la même Sonate, où les deux violons, placés sur un pied d'absolue égalité, se contrarient, ou bien prolongent leurs traits en créant une atmosphère tout animée de poussées agogiques.

Même système d'échanges thématiques entre les deux violons dans les deux *Menuets* de la Sonate II. Ainsi, pour le premier de ces *Menuets*, c'est le premier violon qui propose le thème sur des batteries effectuées par le deuxième, tandis que dans le deuxième *Menuet* le second violon prend le rôle mélodique, alors que le premier se transforme en accompagnateur.
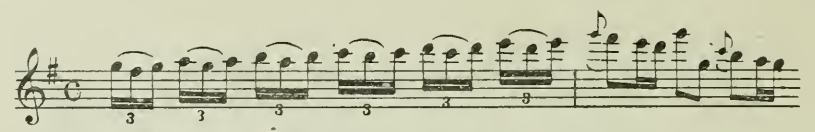
1. M. Brenet, *loco cit.*, p. 440. Le privilège dont il est question ici est daté du 12 oct. 1739.

2. P. Locatelli, Sonate III (*Op. VI*).

3. *Caccia* 6/8 de la Sonate III.

Si Mangean adopte de préférence le style d'imitations pour ses mouvements animés, il applique souvent aux pièces lentes une écriture harmonique et pleine, témoin le *Largo Affectuoso* de la Sonate I.

Technique. — Mangean ne ménage pas les indications de doigter ; il en place un peu partout, et parfois sans grande opportunité ; il utilise à maintes reprises la deuxième position, surtout dans les passages en doubles cordes qui, chez lui, ne présentent généralement pas de difficultés. Il exécute le double trille, tantôt avec une corde à vide, tantôt avec deux doigts appuyés[1], et trille pendant quatre mesures dans le *Presto* final de la Sonate I. Sans dépasser la sixième position, il s'y meut avec aisance, mais n'y accède que progressivement, par répétition d'une même figure[2] :



Il affectionne aussi les effets de sonorité spéciaux qui s'obtiennent par unisson sur deux cordes[3].

De Tremais.

I

La plus grande obscurité règne sur l'origine et la vie de ce remarquable violoniste, qui ne semble pas avoir été apprécié par ses contemporains à sa juste valeur. Il n'est, en effet, question de lui dans aucune relation, dans aucun périodique du dix-huitième siècle. Nul ouvrage ne signale son nom ; le *Mercure* reste muet sur son compte, et cet inconnu n'apparaît que sur le *Catalogue de Musique françoise et italienne* que Charles-Nicolas Leclerc fit paraître à la fin de 1740[4]. Il figure aussi parmi les musiciens dont le même Leclerc édite des œuvres en vertu du privilège général qu'il prit le 12 janvier 1751[5].

Dédaigné par la chronique de son temps, M. de Tremais n'a pas été mieux traité par les modernes. Si Cartier insère une œuvre de lui dans son *Art du violon*, les historiens français et allemands ne le connaissent pas. A. Pougin et Eitner lui consacrent quatre lignes[6]. Vidal et Laurent Grillet n'en disent mot. Seul M. Huet écrit : « Il était élève de Tartini qui, en 1728, avait établi à Padoue une école de violon célèbre[7], » et Grégoir, dans ses *Documents historiques*, le qualifie d' « auteur probablement français »[8].

Nous ne possédons à son égard que des renseignements négatifs ; nous savons ce qu'il ne fut pas, mais nous ignorons ce qu'il fut. Tremais n'appartint ni à la musique royale, ni à l'orchestre de l'Opéra. Aucun document d'archives ne permet de percer le mystère qui enveloppe sa personne. Il ne compte point au

1. *Largo Affectuoso* ₵ de la Sonate III.
2. *Allegro* C de la Sonate IV.
3. *Allegro assai* 2 4 de la Sonate III.
4. *Mercure*, décembre II, 1740, pp. 2917 et suiv. Cf. M. Brenet : *Quelques Musiciens français du dix-huitième siècle, les Leclerc*, Revue musicale, 15 juin 1906, p. 294.
5. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 446.
6. A. Pougin, *Supplément de Fétis*, t. II, p. 386. — R. Eitner, *Quellen Lexikon*, t. IX, p. 448.
7. Huet, *Etudes sur les différentes écoles de violon*, 1880, p. 55.
8. E. Grégoir, *Documents histor.*, t. III, p. 17.

nombre des « maîtres de violon » que de Jèze énumère au cours de son *État de Paris* de 1759. Si, comme on peut vraisemblablement le supposer, notre musicien fut un amateur, il est surprenant que les mémoires de l'époque ne disent mot d'un amateur aussi remarquable[1]. Une famille de Kerdisien-Tremais, vraisemblablement originaire de Bretagne, était installée à Saint-Domingue, à la fin du dix-huitième siècle. En 1771, un M. de Kerdisien-Tremais remplissait au Cap français les fonctions de commissaire ordonnateur[2]; mais nous ignorons si cette famille a quelque parenté avec le violoniste. Quoi qu'il en soit, de Tremais publiait en 1736 sa première œuvre, un recueil de douze sonates à violon seul à basse[3], qui, de 1736 à 1740, c'est-à-dire en quatre ans, fut suivi de sept autres ouvrages, dont deux seulement nous ont été conservés.

Le *Catalogue* de Leclerc de 1740 porte, en effet, trois compositions de Tremais, à savoir : son premier livre de sonates à violon seul, un livre de sonates à deux violons sans basse (œuvre II) et un concerto de violon (1er Concerto)[4].

Un autre catalogue contenait cinq autres œuvres de Tremais, trois livres nouveaux de sonates à violon seul (œuvres IV, VII, X), un livre nouveau de sonates à deux violons (œuvre VIII) et un livre de sonates en trio (œuvre VI)[5]. De toute cette production, nous ne connaissons que les œuvres I, II et IV.

II

Ces trois ouvrages nous permettent néanmoins de juger du talent du mystérieux M. de Tremais. Nous en rappelons ici les titres :

I. *Sonates pour le Violon et pour la Flûte avec la Basse continue.* Œuvre I (1736).

II. *Sonates à deux Violons sans Basse.* Œuvre II (s. d.) [vers 1737].

III. *Sonates à Violon seul et Basse continue.* Œuvre IV (s. d.) [vers 1740].

1. C'est ainsi qu'aucune des initiales données par le *Mercure*, en juin 1738, par conséquent pendant la période de production de Tremais, initiales désignant les « honnêtes gens » qui cultivent le violon, ne peut s'appliquer à Tremais (*Mercure*, juin 1738. *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique vocale et instrumentale*, pp. 1114-1115).

2. Voir sur ce point P. de Vaissière : *Les Origines de la colonisation et la formation de la société française à Saint-Domingue*, p. 197, et du même auteur : *Saint-Domingue : La société et la vie créoles sous l'ancien régime*, pp. 110-149-150-239. Nos archives personnelles contiennent une longue correspondance des membres de la famille Kerdisien-Tremais avec l'ancien maire de Nantes, Danyel de Kervégan (1735-1817).

3. *Sonates | Pour le Violon | Et pour la Flûte | Avec la Basse continue | Composées | Par | Mr de Tremais | Œuvre Ier.* | Prix 12 Livres en blanc | Gravées par le Sr Hüe, demeurant rue des Prouvaires, à la Croix d'Or. | A Paris, Mme Boivin, Le Sr Leclerc. | 1736.

4. *Catalogue* Leclerc, *Mercure*, décembre II 1740, pp. 2917, 2919 et *Catalogue général et alphabétique de Musique imprimée ou gravée en France*, Paris, La Vve Boivin, 1742, p. 55.

Voici le titre de l'œuvre II :

Sonates | A deux Violons | sans Basse | composées | Par | Mr de Tremais | Deuxième œuvre | Gravé par Joseph L. Renou | Prix 6 livres. | A Paris | Chez | Mr le Clerc le cadet, rüe Saint-Honoré | Le Sr Leclerc. | La Mde Boivin | Avec Privilège du Roy.

5. *Catalogue* de Ch.-N. Leclerc qui figure en tête du 2e Livre de Sonates à 2 violons de Guillemain (*Œuvre* V).
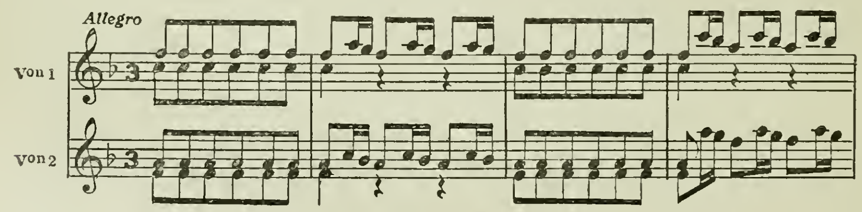
Le titre de l'œuvre IV est le suivant :

Sonates | A | Violon seul | Et Basse continue | Par Mr de Tremais | Œuvre IVe | Gravée par Mlle Laumon | Prix 7 livres 10 sols.

« Il y a plusieurs Sonates dans cet œuvre qui, quoique composées pour être jouées à cordes ravallées, peuvent également être exécutées à l'ordinaire sans rien perdre de leur chant. C'est ce qui a engagé à les notter des deux manières pour la commodité de ceux qui n'ont pas l'usage de ce genre de Musique. » A Paris | Chez | Le Clerc, rue Saint-Honoré | Le Clerc, rue du Roule. | Me Boivin. | Avec Privilège du Roy.

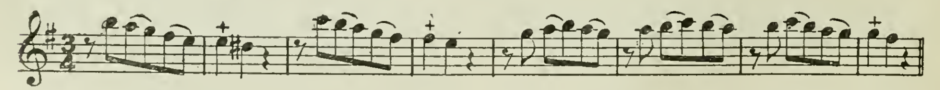
Morphologie. — Les deux recueils de sonates à violon seul contiennent, le premier douze sonates, et le deuxième six ; le recueil de sonates à deux violons renferme six sonates. Construites généralement en quatre mouvements, les sonates à violon seul débutent le plus souvent par un mouvement lent (*Adagio*) ou tranquille (*Andante*). Dans l'œuvre IV, Tremais emploie des désignations moins simples et fait état d'épithètes modificatrices du titre des morceaux lents. C'est ainsi qu'il écrit : *Andante ma poco Allegro*[1] et *Andantino*[2]. Trois sonates sur six de l'œuvre IV contiennent un *Tempo di Minuetto* dédoublé, avec un second menuet en mineur. Au reste, le dédoublement des mouvements médians est de règle dans ce recueil. L'auteur l'applique à un *Aria* et à une *Gavota*[3]. Le morceau final consiste soit dans une *Gigue*, soit dans un *Allegro*, qui parfois ne porte pas de titre agogique et qui, dans la Sonate III de l'œuvre IV, comporte quatre reprises. Quant aux sonates à deux violons de l'œuvre II, elles se construisent en trois mouvements A, B, A′, la pièce médiane B étant souvent dédoublée.

Thématique et composition. — Un peu sèche, brusque et cassante, la mélodie de Tremais s'ouvrage de nombreuses figurations. Son style est bien celui de la rocaille musicale, affouillée, contournée, qui détient alors la vogue. Et ce sont d'interminables cascades de triolets qui alternent avec des accords brisés, d'innombrables batteries souvent très prolongées et de copieuses séries d'arpèges. Le violoniste affectionne tout spécialement les arpèges de doubles croches qu'il joue en détaché, avec la mention *Arpegio batato*[4]. Il emploie aussi le système des pédales, soutenant des figurations agiles[5]. Enfin, la Sonate III (œuvre II) à deux violons contient une sorte de chasse, dans laquelle les deux instruments jouent le même thème caractéristique, le deuxième violon se tenant à l'octave grave ou à la sixte et à la tierce du premier :



Languides et un peu traînants, les mouvements lents ou modérés reçoivent parfois une ornementation excessive.

L'*Andantino* C de la Sonate II (œuvre IV) est tout tissé de ports de voix et de menus *grupettis* qui ne vont pas sans quelque maniérisme. Çà et là, pourtant, surgissent des thèmes gracieux et presque modernes, tel celui-ci que nous empruntons à un *Menuet*[6] :



Les *Allegros* sont généralement monothématiques et ne présentent pas de

1. Sonata I (*Œuvre* IV).
2. Sonata II (id.).
3. Sonata IV (id.).
4. Son. II (*Œuvre* II). *Gavottes*.
5. *Allemanda Allegro* de la Sonate V (*Œuvre* II).
6. *Tempo di Minuetto* de la Sonate III (*Œuvre* IV).

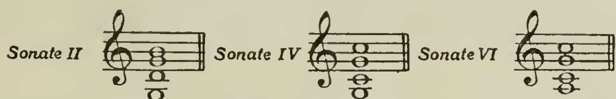
réexposition après le développement. Cependant, dans l'œuvre II, il se rencontre quelques exemples de réexposition, et, dans l'œuvre IV, quelques tentatives de bithématisme (Sonate I).

Ainsi, l'*Allegro* final de la Sonate VI (œuvre II) offre une rentrée à la tonique bien caractérisée, et il en est sensiblement de même à l'égard de l'*Allegro* par lequel se termine la Sonate V de ce recueil.

Mais une des particularités les plus intéressantes que présente l'œuvre IV consiste dans l'emploi de la *scordatura*, dont le docteur Beckmann a fait ressortir l'extrême fréquence chez les violonistes allemands de la seconde moitié du dix-septième siècle[1]. Trois des six sonates de ce recueil sont, en effet, écrites pour violon discordé. Toutefois, Tremais, ainsi qu'il l'explique lui-même en tête de son ouvrage[2], dispose ces trois sonates de manière à en permettre l'exécution au moyen du violon accordé à l'ordinaire. Au-dessous de la portée « discordée », il place une portée normale impliquant l'accord par quintes successives, de telle sorte qu'on peut jouer ces compositions, soit en faisant emploi de la *scordatura*, soit en se servant de l'accord habituel.

Les trois sonates « discordées » de l'œuvre IV sont les Sonates II, IV et VI; elles portent la mention : « à cordes ravalées », et admettent, respectivement, les tonalités de *sol* majeur, *ut* majeur et *la* mineur[3].
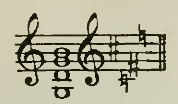
Voici quelles sont les *scordature* de ces trois sonates :



On voit que deux de ces *scordature* ne touchent pas à la quatrième corde, qui demeure accordée au *sol* grave ; mais toutes sont caractérisées par l'abaissement des trois cordes hautes de l'instrument. Donc, elles rétrécissent l'étendue de l'échelle; la première comporte une quinte, une quarte et une tierce majeure; la deuxième une quarte, une quinte et une quarte; la troisième une tierce, une quinte et une quarte. Résultat : une sonorité ramassée au grave et dans le medium, avec à l'aigu quelque chose de pincé et de nasillard; le violon devient ainsi une manière de viole, d'alto plus étendu vers l'aigu, mais moins profond au grave.

A chacune de ces *scordature*, Tremais joint une tablature d'accidents indiquant que, sur les diverses cordes *discordées* et pour chacune des notes représentées par un ♯ ou un ♮, les doigts devront se placer comme s'il s'agissait de faire entendre, sur le violon normal, les notes affectées d'accidents.

Ainsi, la *scordatura* de la Sonate II s'accompagne de l'*indice* suivant :



ce qui signifie que : 1° le *fa* sur le *ré* inchangé est dièse, et que, par suite, la tonalité est celle de *sol* majeur; 2° que la note rendue par le deuxième doigt sur

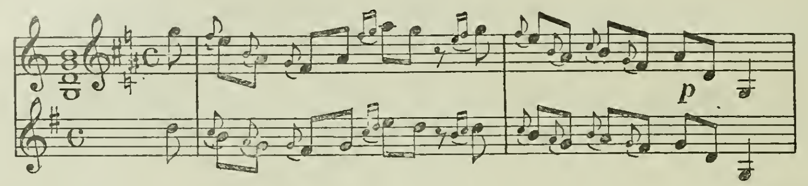
1. Dr Gustav Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, pp. 49 et suiv.

2. Voir la note 5 de la page 35 ci-dessus.

3. Dans l'exemplaire de l'œuvre IV que possède la Bibliothèque du Conservatoire, la Sonate VI est, malheureusement, incomplète. Il n'en subsiste qu'un fragment du 1er mouvement : *Allegro ma poco*.
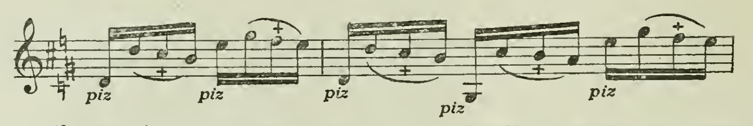
la deuxième corde (place de l'ancien *ut* à la 1re position), note qui donne le *si* doit être à intervalle d'un ton du *la* obtenu par le premier doigt sur cette corde (*sol*), autrement dit, que la position correspondant à l'*ut* ♯ sur le violon normal correspond au *si* naturel sur le violon discordé; 3° que la note obtenue au moyen du premier doigt sur la chanterelle (*ut*) correspond à la position de ce même doigt pour donner le *fa* naturel sur la chanterelle accordée à l'ordinaire.

Au surplus, l'auteur fournit lui-même la traduction de sa tablature, puisqu'il reporte sur une deuxième portée l'effet obtenu par chaque *scordatura*, ainsi qu'on en peut juger par l'exemple ci-après :
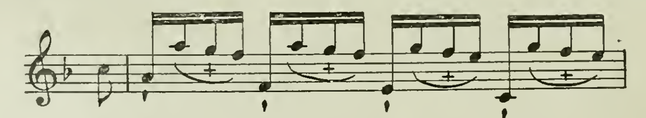


Tremais étant, avec Corrette, le premier de nos violonistes du dix-huitième siècle qui ait écrit des sonates *discordées*, son œuvre IV présente un grand intérêt. Mais ce recueil en offre un autre. En tête de la Sonate II, Tremais écrit :

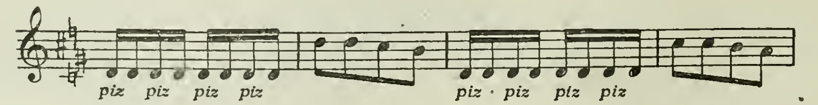
« Les P. qui se trouvent sous les notes de la ligne notée pour être jouée à cordes ravalées signifient qu'il faut pincer la corde du doigt, sans la toucher de l'archet. » De telle sorte que nous rencontrons ici le premier exemple de *pizzicato* alternant avec des notes produites par le frottement de l'archet. Le violoniste écrira[1] :



passage où il associe le détaché sec des notes réalisées à vide en *pizzicato* au *legato* des groupes suivant celles-ci. On remarquera, en outre, l'analogie frappante qu'un tel passage présente avec une des variations que Tartini insère dans son *Arte del Arco*[2] :



analogie qui vient à l'appui de l'assertion de M. Huet, relative à l'enseignement que notre musicien aurait reçu du violoniste italien. Tremais alterne même les notes en *pizzicato* et celles jouées *col arco*[3] :

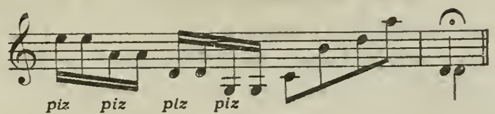


1. *Andantino* ₵ de la Sonata II (*Œuvre* IV).

2. G. Tartini, *L'Arte del Arco, ou L'Art de l'Archet, contenant trente-huit Variations composées sous la plus belle Gavotte de Corelly* (édition de Paris), Variation 24. — Nous rappelons ici que la *Gavotte* sur laquelle le maître padouan brode les trente-huit variations est celle de la Sonate X, en *fa* majeur, de l'op. V de Corelli.
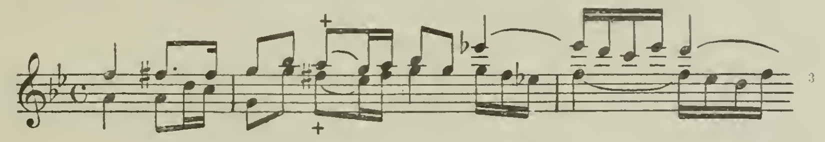
3. *Allegro* de la Sonate II déjà citée.

ou bien en traitant de la sorte l'accord même du violon :
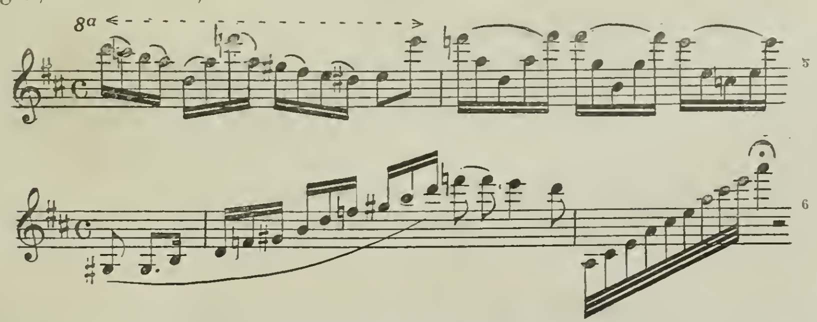


L'emploi des « cordes ravalées » ou de la *scordatura*, que d'autres violonistes vont aussi pratiquer après Tremais et Corrette[1], offre des avantages et des inconvénients que nous étudierons dans la sixième partie de cet ouvrage. En discordant leur instrument, les violonistes cherchent, soit à faciliter certains doigters, soit à imposer au violon des sonorités nouvelles, quand ils ne s'ingénient pas, comme Nardini dans sa *Sonate énigmatique*, à réaliser des tours de force et de véritables « trompe-l'oreille ». D'une façon générale, cet artifice détimbre en quelque sorte l'instrument et s'inspire un peu, pour parler comme Jules de Gaultier, d'une façon de *Bovarysme* instrumental.

Technique. — Tremais, dès son œuvre I, se montre très habile technicien; non seulement il démanche crânement, atteignant, par exemple, le si^5 dans la Sonate VI[2], mais encore il se joue, véritablement, des difficultés de la double corde dont il orne ses mouvements lents :


3

Il affiche aussi une grande prédilection pour les accords de trois et quatre notes dont l'*Adagio* de la Sonate IX (œuvre I) fournit un exemple[4].
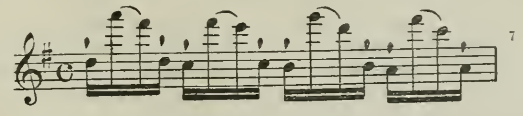
La hardiesse de la technique de Tremais s'affirme encore plus nettement au cours des sonates de son œuvre IV. Là, il réalise à l'aigu des traits difficiles, se lance avec un incomparable brio dans le haut de l'échelle, où il effectue des arpèges, des batteries, des chaines de trilles :



5

6

L'élève de Tartini se reconnaît de suite dans des passages tels que celui-ci :

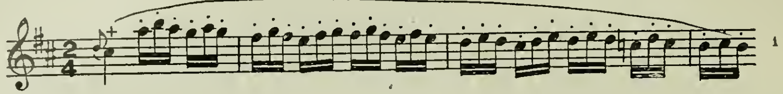

7

1. Sensiblement à la même époque que Tremais, Jean Lemaire pratiquait lui aussi la *scordatura*.
2. *Allemanda* de la Sonate VI (*Œuv.* I).
3. Sonate IV (*Œuv.* I).
4. Cet adagio a été inséré par Cartier dans son *Art du violon*, p. 210, nº 98.
5. *Allegro* C de la Sonate V (*Œuvre* IV).
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*

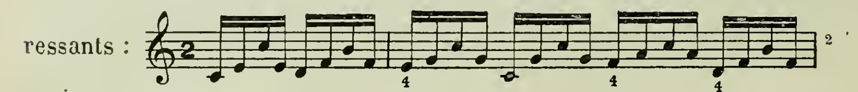
dans lequel le violoniste s'inspire manifestement du coup d'archet employé par Tartini lors de la vingt et unième Variation de son *Arte del Arco.*

Son archet est long, souple, léger; dans l'*Adagio* de la Sonate IV (œuvre IV), il détaille un point d'orgue non mesuré pendant lequel il enfile vingt doubles croches d'un seul coup; après quoi, ce sont de brillants traits en *staccato.*

L'adresse du violoniste à exécuter le *staccato* est d'ailleurs extrême; ainsi, il déroule de longues guirlandes de notes perlées et papillotantes :



Comme nous l'avons dit plus haut, une des caractéristiques de l'écriture de Tremais consiste dans la profusion extrême de batteries et d'arpèges que ce musicien exécute en détaché, à l'occasion desquels il indique quelques doigters intéressants :



Dans la deuxième mesure, Tremais monte à la deuxième position et fait (troisième arpège) le *fa* par extension du petit doigt.

Nous ajouterons, pour terminer, que ce violoniste pratique le fameux *tremolo* à notes jaillissantes si longtemps attribué en propre aux musiciens de l'école de Mannheim (*Funkeln*)[3].

Tremais est un remarquable exécutant, qui ne méritait pas l'oubli dans lequel son nom est tombé; il fait le plus grand honneur au groupe des satellites de Leclair[4].

Jean-Pierre Guignon, dernier « Roi des violons ».

I

La musique et les musiciens italiens étaient très à la mode en France pendant la Régence, et le Concert italien fondé en 1724 par Mme de Prie et Pierre Crozat le jeune attirait aux Tuileries une foule de gens de qualité[5]. Mais l'exode des artistes étrangers vers Paris s'accentua encore après l'établissement du Concert Spirituel, en 1725; parmi ces artistes, les Italiens brillèrent au premier rang, et quelques-uns d'entre eux ne quittèrent plus la France. Ce fut le cas du Piémontais Jean-Pierre Guignon, qui, le dernier, porta le sceptre de « roi des violons ».

*
* *

D'après les biographes du dix-huitième siècle, il serait né à Turin le 10 février 1702. C'est ce qu'affirment l'abbé de Fontenai[6] et La Borde[7]. Fétis et Regli ont

1. *Gavotta allegro* 2/4 de la Sonate V (*Ibid*).
2. *Gavotta* 2a de la Sonate II (*Œuvre* II).
3. *Allegro* C de la Sonate V (Œ*uvre* IV).
4. Une Sonate en *fa* mineur de Tremais a été publiée par M. A. Schering dans *Alte Meister des Violinspiels* (Peters), n° 8.
5. Sur le Concert fondé par Crozat, voir M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* pp. 160 et suiv. — *Journal et Mémoires de Mathieu Marais* (Edon de Lescure), t. III, p. 92. — *Le Parnasse français* par Titon du Tillet p. 677. — *Le Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris* (Edon Alfred Sensier), pp. 181-195-229. — Le baron Desazars a consacré à *La famille Crozat* un ouvrage publié à Toulouse en 1907.
6. Fontenay, *Dictionnaire des Artistes,* I, pp. 679-680.
7. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne,* III, p. 513.

adopté cette date, que l'acte du décès de musicien, du 31 janvier 1774, semble confirmer, puisqu'il donne à Guignon « environ soixante-douze ans ». De plus, le contrat de mariage de celui-ci porte qu'il était fils de sieur Michel-Ange Guignon, marchand à Turin, et de d^lle Marie Roger, son épouse[1].

Les recherches effectuées à notre intention dans les archives des anciennes paroisses de Turin n'ont fourni aucun résultat pour la période 1700-1710. Elles ont révélé seulement la naissance de deux jumeaux du nom de Ghignone, Giovanni et Bartolomeo, le 9 mai 1700, sur le territoire de l'église métropolitaine. Ces jumeaux étaient fils d'un Michel-Antonio Ghignone qui appartient peut-être à la famille du violoniste.

Mais, comme le nom de *Guignon* ou *Ghignone* est assez répandu aux environs de Turin, il se pourrait que Jean-Pierre ne fût pas né dans cette ville même; il appartient à nos confrères italiens d'élucider la question encore obscure du lieu et de la date de la naissance de J.-P. Guignon[2].

Toute l'histoire de sa première jeunesse nous échappe. Daquin et Marpurg le disent élève de J.-B. Somis, assertion qui semble très vraisemblable[3]. Toujours est-il qu'on trouve Guignon installé à Paris dès le printemps de 1725, pour les débuts du Concert Spirituel, où il se fait entendre avec un succès très vif, et dans des circonstances qui méritent d'être rapportées. Désireux de pimenter les séances de son concert, Philidor imagine d'instituer une sorte de match de violon entre le Piémontais Guignon et Baptiste Anet[4], et voici ce que raconte le *Mercure :* « Ce qu'il y a de bien piquant pour le public dans ce dernier concert [le lendemain de la Quasimodo], c'est une espèce d'assaut entre les sieurs Baptiste, français, et Guignon, piémontais, qu'on regarde comme les meilleurs joueurs de violon qui soyent au monde. Ils jouèrent tour à tour des pièces de symphonie, seulement accompagnez d'un basson et d'une basse de viole, et ils furent tous deux extraordinairement applaudis[5]. »

Guignon fut ainsi le premier instrumentiste étranger qu'on applaudit au Concert Spirituel[6]. Déjà, on le voit, sa réputation le plaçait en vedette, et une fâcheuse aventure qui lui arriva quelque temps après fournit une nouvelle occasion de vanter son mérite. Le 2 juillet 1725, le prince de Savoie-Carignan[7] écrivait au lieutenant général de police d'Ombreval[8] la curieuse lettre ci-après, conservée aux Archives de la Bastille :

« J'ay esté ce soir, Monsieur, chez vous où j'ay apris votre indisposition, à laquelle je prends beaucoup de part; c'estoit pour vous entretenir d'une affaire qui s'est passée sur les trois heures et demie à la porte de mon hôtel, où estoit

1. V. plus loin le contrat de mariage de Guignon. Le portrait du musicien, par Vanloo, gravé par Pinssio, porte : J.-P. Guignon, *de Turin.*

2. Nous adressons ici nos plus vifs remerciements à M. le marquis de Pamparato pour l'aide précieuse qu'il a bien voulu nous accorder dans nos recherches.

3. C'est aussi ce qu'assure le *Mercure* en 1738 : « N. Guignon, Piémontais, Elève du célèbre N. Sommis... » (*Mercure,* juin I, 1738, p. 15. (*Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique vocale et instrumentale.*)

4. Marpurg dit de son côté : « Guignon et Battiste étaient de braves violonistes; le premier jouait dans le goût welche; le deuxième dans le goût français. » (*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* I, p. 238.)

5. *Mercure,* avril 1725, p. 836.

6. Guignon joue encore avec Anet le 30 mai et le lendemain. *Mercure,* juin 1725, p. 1199.

7. Victor-Amédée de Savoie, né le 29 février 1690, mort le 4 avril 1741. Il habitait l'hôtel de Soissons.

8. Nicolas-Jean-Baptiste Ravot, seigneur d'Ombreval, qui fut lieutenant général de police du 28 janvier 1724 au 28 août 1725.

lors le Sieur Abbé Casanova, homme d'environ soixante ans, qui est à mon service depuis longues années, en qualité de mon maistre de Musique, d'ailleurs de considération, lequel s'est trouvé frappé de coups de canne sur la Teste par le nommé Guygnon, Joüeur de violon, lequel sur le champ a esté arresté par mes gens, auxquels j'ay deffendu de luy faire la moindre peine, n'ayant pas voulu me faire justice à moy-même, quoique cette affaire me soit fort à cœur; et comme j'espère, Monsieur, que vous voudrez bien me rendre la justice qui m'est due d'une telle violence, en un homme qui m'appartient et manque de Respect en mon Hôtel, je vous prie de donner vos ordres pour que, ce soir ou demain matin, il soit mis au cachot. Et comme cet homme est un Excellent joüeur de violon, il se trouvera peut-estre plusieurs personnes qui vous solliciteront pour Son Elargissement, je vous demande la grâce de ne vous point laisser fleschir et de ne luy point accorder que je vous en prie.

« L'intérest que j'ay que cet homme soit chastié, c'est non seulement par rapport à moy, mais encore qu'il s'est adressé à l'homme le plus doux et le plus sage qu'il y ait, et s'il estoit nécessaire d'en parler à Mr le Duc, je vous prierois de l'en suplier de ma part pour qu'il ne se laisse pas fleschir de son costé. Je vous auray une obligation infinie si vous voulez bien donner vos ordres pour ce soir ou demain matin, l'homme estant retenu chez mon Suisse; et soyés persuadé qu'aucune occasion ne m'eschapera lorsqu'il s'agira de vous asseurer la parfaite Reconnaissance avec laquelle je suis, Monsieur, votre très humble serviteur.

« AMÉDÉE DE SAVOIE[1]. »

L'offense dont l'irascible Guignon s'est rendu coupable vis-à-vis de l'abbé Casanova, dans l'hôtel de Soissons, tient à cœur, on le voit, au prince de Carignan, et il craint que l'excellent joueur de violon, en raison de l'admiration qu'il inspire à nombre de personnes haut placées, n'échappe au châtiment. Rien, du reste, dans cette lettre, n'indique que Guignon « lui appartînt », comme on disait alors, bien qu'on puisse supposer qu'Amédée de Savoie ne demeura pas étranger à l'établissement du violoniste à Paris.

L'affaire ne traîna pas; le 3 juillet, Mr le Duc[2] manifestait l'intention de faire emprisonner Guignon, et le 11, le roi signait son ordre d'internement au Fort-l'Évêque[3]. En la circonstance, Carignan se montra bon prince, car, deux mois après, il demandait la mise en liberté du violoniste. Satisfaction lui fut aussitôt accordée, mais, par ordre du 11 septembre 1725, Guignon était relégué hors de Paris :

« De par le Roy :

« Il est ordonné au nommé Guignon de sortir incessamment de la ville de Paris et de s'en éloigner à trente lieues, Sa Majesté luy faisant deffenses d'y revenir jusqu'à nouvel ordre, à peine de désobéissance. Fait à Fontainebleau, le 11 septembre 1725.

« *Signé* : LOUIS[4]. »

1. Archives de la Bastille, 10884, fos 355 et suiv.

2. Louis Henri, duc de Bourbon, prince de Condé, avait remplacé le duc d'Orléans à la tête du conseil de régence, après la mort de celui-ci (1723).

3. « De par le Roy : Il est ordonné d'arrester et de conduire au Fort-l'Evesque le nommé Guignon. Enjoint au Geollier de l'y recevoir et y garder jusqu'à nouvel ordre. Fait à Chantilly, le 11 juillet 1725. » (Archives de la Bastille, 10884, fo 314.) C'était là le libellé d'usage pour les internements.

4. *Ibidem*.

Son exil, semble-t-il, ne fut pas de longue durée, puisque Quantz, qui passa 8 mois à Paris d'août 1725 à mars 1727, parle avec éloges du Piémontais, lequel avait sans doute rejoint la capitale à cette époque. Peut-être des influences toutes-puissantes intervinrent-elles en sa faveur, car son renom lui assurait les protections les plus efficaces, et on le connaissait même dans les provinces les plus reculées. D'humeur voyageuse, Guignon s'en allait se faire applaudir en Bretagne, où nous le trouvons à Rennes au mois d'octobre 1727. Les dilettanti rennais le couvrent de fleurs, et La Boissière, trésorier des États de Bretagne, écrit au maire de Nantes, Gérard Mellier, tout le plaisir qu'il a éprouvé en entendant le violoniste exécuter avec Forqueray une sonate de Michel Mascitti[1].

En 1728, Guignon fait connaître aux Parisiens des concertos italiens et, en particulier, ceux d'Antonio Vivaldi qu'il joue fréquemment au Concert spirituel. A la date du 1er avril 1728, le *Mercure* relate ses nouveaux triomphes : « Le sieur Guignon, fameux joueur de violon, dont on a déjà parlé avec éloge, joua un *Concerto*, dont l'exécution parut très surprenante[2]; » le 4 et le 5, il exécute les deux concertos du *Printemps* et de l'*Été* de Vivaldi, qui, comme on le sait, avait considérablement transformé le *Concerto grosso*, en lui imprimant un caractère de musique à programme, et dont les œuvres, jouées à Londres avec succès, dès 1723, étaient déjà connues en Allemagne entre 1710 et 1720[3].

Au reste, le goût de la musique instrumentale se développait beaucoup en France[4], et nous savons par les nombreux privilèges accordés, à cette époque, pour la publication d'œuvres instrumentales tant françaises qu'étrangères, à quel point le public appréciait les productions de cette nature. « Excellente pièce de symphonie, » voilà comment le *Mercure* qualifie le *Printemps* de Vivaldi.

Le 21 février 1729, le nom de Guignon reparaît sur les programmes du Concert à côté de celui du fameux flûtiste Michel Blavet, et, lorsque, au mois de mai, Mouret donne son divertissement du *Guy l'an neuf* au « Concert français », les auditeurs prennent plaisir à « l'exécution admirable » de notre Piémontais, dont le succès s'associe à celui de Blavet et de Madonis[5].

Guignon n'allait pas tarder à prêter le concours de son beau talent à une troupe italienne qui, sur les instances du prince de Carignan, venait d'être engagée à l'Opéra de Paris. Au mois de juin 1729, en effet, Antonio-Maria Ristorini, de Florence, et Rosa Ungarelli, de Bologne, débutaient à l'Académie royale de musique, dans un intermède qui leur avait valu, durant leur séjour à Bruxelles, un succès des plus flatteurs, *Serpilla e Baiocco*[6], et dont il a déjà été question à propos de Mascitti. Mais, tandis qu'à Bruxelles *Serpilla* consistait seulement en un intermède introduit dans un opéra d'Orlandini, *Lucio Papirio dittatore*, à Paris, l'ouvrage était joué seul; on avait donc dû l'allonger en ajoutant aux trois

1. Voir notre ouvrage : *L'Académie de Musique et le Concert de Nantes*, pp. 37 et suiv. Il est probable que Guignon se fit entendre aussi à Nantes.

2. *Mercure*, avril 1728, p. 835.

3. Romain Rolland, *Hændel* (*Les Maîtres de la Musique*), p. 207. Dans son enthousiasme pour Guignon, le *Mercure* prévenait même ses lecteurs assez longtemps à l'avance des séances du Concert spirituel auxquelles participerait le violoniste. Voir *Mercure*, août 1728, p. 1859.

4. *Mercure*, avril 1727, p. 747. Sur les Privilèges on consultera le précieux travail de Michel Brenet, *La Libr. musicale en France de 1653 à 1790* (*I. M. G., Sammelband* avril 1907).

5. *Mercure*, mai 1729, pp. 1030-1031.

6. Voir pour Mascitti tome I, p. 134. Sur les premières représentations d'*opéra buffa* à Paris, en 1729, consulter le tirage à part de notre article : *La Grande Saison italienne de 1752, Les Bouffons*, p. 3 (*Revue musicale S. I. M.*, 15 juin 1912).

actes des divertissements de danse, de chant et de symphonie. Nous avons déjà vu qu'une chaconne de Mascitti venait agrémenter le troisième acte; au deuxième acte succédait un divertissement mêlé de danses et de chœurs au cours duquel paraissaient la Camargo, Laval et Malterre; après de « nouveaux airs » chantés par le sieur Dumas, on entendait des « Sonates et des Concertos » où, comme le rapporte le *Mercure,* « le sieur Guignon se fait toujours plus admirer[1] ».

Nous avons dit plus haut que le prince de Carignan ne paraissait pas garder rancune à Guignon de la bastonnade de l'hôtel de Soissons. Guignon, en effet, appartenait dès 1730 à la musique particulière de ce prince[2], et nous en trouvons la preuve dans son contrat de mariage; en septembre 1730, il épousait une demoiselle Anne Barbery, veuve d'un sieur Charles Legendre. Sur cet acte, passé le 7 septembre, devant Prévost et son confrère, notaires à Paris, figure en première ligne la signature de Victor-Amédée de Savoie; après quoi, s'échelonnent d'autres noms qui témoignent des amitiés illustres que Guignon avait su se ménager. Ce sont ceux du chevalier d'Orléans, grand Prieur de France, du duc de Gesvres, gouverneur de Paris, de M. Nicolas de Frémont d'Auneuil, conseiller au Parlement, etc. Selon la coutume de Paris, le mariage était contracté sous le régime de communauté des biens meubles et d'acquêt des immeubles. Un alinéa du contrat visait les mesures à prendre à l'égard des quatre enfants mineurs, deux garçons et deux filles, nés du premier mariage de la future, qui recevait un douaire de 700 livres[3].

Il ne semble pas que cette union ait été heureuse. Moins d'un an après le mariage, le 18 juillet 1731, le Châtelet rendait une sentence portant séparation de biens entre Guignon et sa femme, et condamnant le musicien à rembourser à Anne Barbery le montant de la dot apportée par elle, soit environ 12.000 livres[4]. Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver ce jugement, dont les considérants auraient sans doute éclairé un peu la psychologie de Guignon. Les documents d'archives, quelque complets qu'ils soient, ne forment, en effet, qu'une armature administrative à la biographie d'un artiste et demeurent impuissants à déterminer son caractère. En l'espèce, nous connaissons mal celui de Guignon; son inventaire nous révèle bien quelques-uns de ses goûts, mais nous ignorons tout ou presque tout de sa vie intime. Il n'eut pas d'enfants d'Anne Barbery, et peut-être la vivacité dont il avait donné des preuves au détriment de l'abbé Casanova, mit-elle le trouble dans son ménage. Un point reste acquis : c'est que les époux se séparèrent.

Lorsque Guignon mourut à Versailles, en 1774, sa femme n'habitait plus avec lui; elle résidait à Sézanne-en-Brie.

Le ménage Guignon avait reçu des services d'argent d'Étienne Boucon, chevalier de Saint-Jean de Latran, dont la fille devait épouser Mondonville. Un billet signé Guignon et A. Barbery, le 12 septembre 1731, reconnaissait que les époux

1. *Mercure,* juin I, 1729, p. 1228.

2. Nous connaissons les noms de plusieurs des musiciens qui, avec Guignon, faisaient partie de la musique du prince de Carignan. Citons Michel Blavet, Nicolas Lavaux, Joseph Canavas, Wenceslas-Joseph Spourni, Pierre Miroglio l'aîné.

3. *Minutes* de Me Théret, notaire à Paris. — Charles Legendre, marchand épicier, avait épousé Anne Barbery en septembre 1710, et était mort le 14 février 1725.

4. *Expédition* dudit jugement délivrée par Thierriot, greffier au Châtelet de Paris, le 4 septembre 1761 (*Inventaire après decès* de J.-P. Guignon. — Arch. départementales de Seine-et-Oise, Bailliage, 1774, B. 831).

Guignon devaient à Boucon une somme de 520 livres, dont Crozat paya une partie[1].

Guignon poursuit le cours de ses auditions au Concert spirituel et y cueille de nouveaux lauriers; le 8 août 1730, il « joua seul un concerto, avec cette vivacité que tout le monde lui connaît[2] ». Désireuse d'entendre le brillant virtuose, la reine le mande à ses concerts, et, le 22 novembre de la même année, à Marly, Guignon se voit vivement applaudi par toute la cour : « Le sieur Guignon, fameux joueur de violon, écrit le *Mercure,* exécuta un concerto de sa composition qui fut très applaudi; l'heure du souper du Roy empêcha qu'il ne fût achevé, et la Reine ordonna qu'il fût rejoué au premier concert[3]. » C'était là, on en conviendra, une marque de satisfaction particulièrement flatteuse.

Aussi, trois jours après, la souveraine s'empressa-t-elle de retourner entendre le « fameux joueur de violon »; elle « se rendit, écrit le *Mercure,* au salon de la Musique, où le sieur Guignon joua seul deux sonnates qui firent beaucoup de plaisir à Sa Majesté; il fut accompagné du clavecin par M. de Blamont[4] et de la viole par le sieur Dampierre[5]. Le Roi demanda ensuite qu'on jouât le *Printemps* de Vivaldi, qui est une excellente pièce de symphonie, et comme les Musiciens du Roi ne se trouvent pas ordinairement à ce concert, le prince de Dombes, le comte d'Eu[6] et plusieurs autres seigneurs de la cour voulurent bien accompagner le sieur Guignon pour ne pas priver Sa Majesté d'entendre cette belle pièce de symphonie qui fut parfaitement bien exécutée[7] ».

Ce récit nous apprend que, le 22 novembre 1730, Guignon exécutait, en présence de la reine, un concerto dont il était l'auteur. Nous verrons, par la suite, que le violoniste piémontais laissa, en effet, des concertos dont deux échantillons sont conservés à Dresde. Encore que le vocable *Concerto* revête, à cette époque, une signification ambiguë, il se pourrait donc, cependant, que notre musicien eût déjà écrit de véritables concertos en 1730.

Quoi qu'il en soit, les éclatants succès de Guignon à la cour et au Concert spirituel n'allaient par tarder à lui mériter la faveur royale.

Fontenay et la Borde assurent qu'il entra, en 1733, à la musique de la chapelle et de la chambre du roi. De fait, un état de payement des Menus Plaisirs montre que le « sieur Guignony » (*sic*) touche 1500 livres pour avoir joué aux concerts de la reine, tant à Versailles qu'à Marly et à Fontainebleau, pendant le courant de l'année 1734. En outre, nous avons vu plus haut qu'à la date du 23 novembre 1733 Leclair et Guignon étaient entrés à la musique du roi : « Ce dernier n'a esté reçeu qu'à condition qu'il iroit aux ordres de M. de Carignan, toutes les fois que

1. Voir Mondonville, tome I, p. 389. — *Inventaire après décès* de M. Boucon, Minutes de Me Boissy, notaire à Paris.

2. *Mercure,* septembre 1730, p. 2080.

3. *Ibid.,* décembre I, 1730, p. 2758.

4. Il s'agit ici de François-Colin de Blamont, né à Versailles le 22 novembre 1690; le 11 novembre 1719, il était survivancier de Jean-Baptiste Lully fils pour la charge de surintendant de la musique de la Chambre du roi (O[1]63, f° 317v°).

Le 1er juillet 1726, par brevet daté de Versailles, le roi lui accordait la charge de maître de musique de la chambre vacante par le décès de Michel-Richard de Lalande (O 70, f° 260). Il mourut à Versailles le 14 février 1760. Voir sur lui : Paul Fromageot, *Les Compositeurs de musique Versaillais,* 1906.

5. Ce « Sieur Dampierre » était un amateur distingué, Mr de Dampierre. En 1748, au concert spirituel donné le lundi saint, sur le théâtre des Petits-Cabinets, il jouait une pièce de viole de sa composition qu'accompagnait Mondonville (Luynes, *Mémoires,* t. IX, p. 11).

6. Le prince de Dombes était Louis-Auguste de Bourbon, et le comte d'Eu, Louis-Charles de Bourbon.

7. *Mercure,* décembre I, 1730, p. 2758.

ce prince pouroit avoir besoin de lui, » dit le Ms. fr. 2500[1]. A la musique royale, Guignon rencontrait donc le fameux Leclair, avec lequel il ne tardait pas à entrer en rivalité; à ce propos, rappelons-le, Marpurg raconte que Leclair et Guignon avaient convenu d'occuper, l'un après l'autre, l'emploi de second violon, mais qu'une fois le tour de Leclair arrivé de s'effacer devant son collègue, Leclair préféra se démettre de ses fonctions[2]. En 1736, Guignon figure au premier rang des symphonistes de la chapelle royale, à côté de Leclair, et sous le nom de *Pierre Gignon*[3].

Il est possible que, cette année-là, notre Piémontais soit allé à Lyon, car un document des archives lyonnaises signale une somme de 88 livres délivrée au mois de mars 1736 pour « un habit destiné au sieur Guignon »[4].

Nous observerons, cependant, que le 18 mars 1736 Guignon figurait encore à côté d'Aubert, de Blavet et de Lucas, sur le programme du Concert spirituel[5]. Au début de l'année, les 2, 7, 9, 11 et 14 janvier, le violoniste paraissait au Concert de la reine; le 2 janvier, il exécutait « un concerto de sa composition qui plut généralement[6] »; le 7, il faisait jouer « une suite de symphonie de sa composition[7] »; le 14, après une sélection du *Bellérophon* de Lully, il interprétait le *Printemps* de Vivaldi[8], qu'il rejouait le 2 février suivant au Concert spirituel[9]. Puis, le 27 du même mois, Blavet et lui recueillaient des applaudissements chez la reine en jouant chacun un concerto[10].

Enfin, notre musicien reparaissait au Concert spirituel, les 8 septembre et 24 décembre 1736, toujours dans un concerto[11].

Mais Guignon ne se contentait pas de ses succès d'exécutant, de virtuose; il n'allait pas tarder à publier les nombreuses compositions qu'il possédait en portefeuille, et, le 17 avril 1737, il prenait un privilège à cet effet[12]. Coup sur coup, il donne ses œuvres I et II. Son premier livre de *Sonates à violon seul et basse continue* est dédié à un de ses protecteurs, le duc d'Ayen, dont le talent de chanteur faisait merveille plus tard au théâtre des Petits-Cabinets.

Voici cette dédicace :

« Monseigneur,

« Qu'il me soit permis de rendre icy un témoignage public de la protection constante que votre illustre maison a toujours accordée aux talens; souffrès qu'en faveur et pour le progrès d'un amusement que vous aimès, j'annonce à ceux qui s'en occupent qu'ils ont en vous, Monseigneur, un protecteur qui veille sur eux, un amateur aussi généreux qu'éclairé, qui n'a pas dédaigné de joindre à un goût exquis une culture heureuse et une pratique sûre, qui l'ont mis en estat de joüir par luy-même du fruit de nos travaux. Tel que soit le sort des miens et des essais que je prends la liberté de présenter à Votre Grandeur, ils serviront, du moins, à faire éclater ma reconnaissance. Un motif aussi pressant l'emporte sur l'incerti-

1. Archives nationales, O¹2861, f°s 311^b, 318^b.

2. Voir Ms. fr. 2500, f° 254, 23 novembre 1733. Leclair, tome I, p. 282.

3. *Etat de la France*, 1736, I, p. 101.

4. Archives Municipales de Lyon, CC. 3172, n° 20. — 27 mars 1736. Communiqué par M. Léon Vallas, auquel nous adressons tous nos remerciements.

5. *Mercure*, mars 1736, p. 569.

6. *Ibid.*, janvier 1736, p. 168.

7. *Mercure*, janvier 1736, p. 168.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, février 1736, p. 370.

10. *Ibid.*, mars 1736, p. 568.

11. Le jour de la Nativité. On donna à ce concert « une très belle suite de symphonie de M. Mouret ». (*Mercure*, septembre 1736, p. 2132. — *Mercure*, décembre 1736, p. 2784.)

12. Ce privilège était valable pour 9 ans (M. Brenet, *loco cit.*, p. 437).

tude de leur succès; d'ailleurs, je dois vous avoüer, Monseigneur, que je sens de plus en plus que je ne puis rien trouver dans mon art qui ne soit au-dessous des sentimens qui vous sont dus et des bontés dont vous m'honorès.

« Je suis, avec le plus profond respect, Monseigneur, De Votre Grandeur, le très humble et très obéissant serviteur, J.-P. GUIGNON[1]. »

L'œuvre II : *Six Sonates à deux violoncelles, basses de viole ou bassons,* qui figure sur le catalogue de Leclerc de 1737, était adressée, dans les termes suivants, au duc de Villeroy, gouverneur de Lyon[2] :

« Monseigneur,

« Je dois dire avec tout le monde que le goût et le discernemente de Votre Grandeur est général. Quel titre plus avantageux pour moi, Monseigneur, pour le succès des Sonates que je prens la liberté de vous présenter. Je n'aurai rien à désirer si Votre Grandeur semble les recevoir avec la bonté dont elle m'a toujours honoré; et je la supplie d'être persuadée que cet ouvrage est l'effet de mon zèle pour sa personne et du profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, De Votre Grandeur,... J.-P. GUIGNON[3]. »

Ajoutons que c'est vraisemblablement l'œuvre II qui a suscité l'allégation de plusieurs biographes, dont Fontenay, Fétis et Regli, et selon laquelle Guignon se serait adonné au violoncelle avant de cultiver le violon. Pareille supposition n'a rien d'impossible; toutefois, dès son arrivée à Paris, le musicien s'affirmait comme un « excellent joueur de violon ». Nous le retrouvons au Concert spirituel où, durant la semaine de Pâques de 1737, il figure aux côtés de Blavet, et joue, avec Zuccarini, un *Concerto à deux chœurs*, de la composition de ce dernier. L'exécution « en parut admirable à une très nombreuse assemblée[4] ». Il s'agit, sans doute, ici du violoniste Carlo Zuccari, originaire de Cazalmaggiore, sur lequel le professeur Cesari a fourni quelques précisions[5], et dont le fonds Blancheton, de la bibliothèque du Conservatoire, contient un concertino et un concerto.

Pendant l'année 1738, Guignon, accompagné de son collègue Guillemain[6] (en

1. *XII Sonate | A Violino Solo e Basso | Dedicate | All. Illmo e Ecc^mo Sig^re Duca d'Ayen | Primo Capitanio delle Guardie del Re, Governatore della Provincia | Del Rossillone, della Citta e Fortezza di Perpignano, Governatore | e Capitanio della Caccia di S. Germano in Laye | Doppo l'Eccell^mo | Signore Duca e Maresciallo di Noailles, suo Sig^re Padre | Maestro di Campo del Regimento di Noailles, Cavalleria | Da Gio. Pietro Ghignone | Primo Violino del Re di Francia | e di S. A. S. Principe di Carignano | Opera prima* | Gravez par Mlle de Caix | Prix 12 livres. | Se Vendent à Paris chez | Le S^r Le Clair, M^d, rüe du Roule, à la Croix d'Or. | Le Sr Castagneri M^d Lutier, à l'hostel de Soisson. | A. P. D. R. — Louis, duc de Noailles et d'Ayen, né en 1713. Il était premier capitaine de la garde du roi et gouverneur du Roussillon.

2. Louis-François-Anne de Neufville de Villeroy.

3. *VI Sonates | A Deux Violoncelles | Basses de Viole ou | Bassons | Dédiées | A Monseigneur le Duc de Villeroy | Et de Retz, Pair de France, Chevalier des Ordres du | Roi, Capitaine de la première et plus ancienne Compagnie | Françoise des Gardes de son Corps, Brigadier de ses Armées | Gouverneur et Lieutenant général pour Sa Majesté des | Ville de Lyon, Provinces de Lyonois, Forest et Beaujolois, etc. | Par J.-P. Guignon | Premier Violon ordinaire de la Musique du Roi | et de S. A. S. Monseigneur le Prince de Carignan | Second Œuvre* | Gravé par Mlle De Caix | Se vend à Paris, chez | Le S^r Le Clerc, M^d rue du Roulle, à la Croix d'Or | Le Sr Castagneri, Me Lutier à l'Hôtel de Soissons | Et à Versailles, chez l'Auteur, à l'Hôtel de Carignan, Avenue de Saint-Cloud | Prix 6 livres, en blanc. | A. P. D. R.

4. *Mercure*, avril 1737, p. 814.

5. G. Cesari, *Giorgio Giulini musicista*, 1916, p. 160.

6. Voir plus haut Guillemain.

1738 les comptes ne portent plus le nom de Leclair), participe aux concerts donnés pendant les déplacements de la cour[1]. Son nom s'inscrit sur la liste des souscripteurs des quatuors de Telemann[2], à côté de ceux de deux de ses protecteurs, les ducs d'Ayen et de Villeroy. A la fin de l'année, on le retrouve à la chapelle de Versailles, pour les fêtes de Noël : « Ce furent Guignon et Guillemain, écrit Luynes, qui jouèrent ensemble[3]. » En 1739, il remplit le même service, après avoir remporté de nouveaux triomphes au Concert spirituel. Avec le flûtiste allemand Grœf, élève de Buffardin, il exécutait, le 2 février 1739, une sonate à deux dessus de sa composition, et le *Mercure* vantait la « précision » du jeu des deux instrumentistes[4]. Il s'agissait probablement là d'une des *Sonates à deux violons* de l'œuvre III, qui parurent vers cette époque et dont le musicien adressait l'hommage au comte de la Suze, grand maréchal des logis de la Maison du roi :

« Monsieur,

« Dans le tems où chacun s'empresse à faire des vœux pour votre conservation, que ne dois-je pas faire pour vous rendre hommage et vous marquer ma respectueuse reconnoissance des bontés dont vous m'avez toujours honoré. Les Duos que j'ai composés par votre ordre et que j'ai l'honneur de vous présenter, Monsieur, ne sont qu'une faible teinture de mon zèle qui me sera cependant très avantageuse, si vous semblès les adopter; le public qui connoit votre goût, les verra sans peine, et surtout, sera persuadé du très profond respect avec lequel je suis, Monsieur... J.-P. Guignon[5]. »

Pendant le printemps de 1739, Guignon et Blavet continuent à se partager les applaudissements des habitués du Concert spirituel; et toujours, le *Mercure* de traiter « d'excellentes pièces de symphonie » les pièces qu'ils exécutent, ou de vanter la « précision admirable » des deux grands virtuoses, ce qui lui arrive à l'occasion des concerts des 24 et 25 décembre 1739[6].

A cette expression de « précision admirable », le *Mercure* accorde une prédilection particulière, et elle lui semble caractériser la manière de Guignon. Au reste, les poètes chantent eux aussi Guignon et Blavet :

Les Blavets, les Guignons ont fait à mes oreilles
Entendre leurs doctes merveilles,

s'exclame l'auteur du *Vrai Plaisir*[7].

1. Arch. nation., O¹2862, f°s 211^b, 359.
2. *Année musicale* 1911, pp. 28-29.
3. Luynes, *Mémoires*, II, p. 296.
4. *Mercure*, février 1739, p. 374.
5. *Six Sonates | A deux Violons | Flûte allemande et Violon | Et toutes sortes d'instruments égaux | Dédiées | A Monsieur | Le Comte de la Suze | Grand maréchal des logis de la maison du Roi | Colonel d'un Régiment de Dragons, etc. | Par J.-P. Guignon | Premier violon de la Musique du Roi | Et de S. A. S. Mgr | Le Prince de Carignan | 3e Œuvre |* Gravé par Mlle de Caix. | Se vend 6 livres en blanc | A Paris chez | le Sr Le Clerc. | Le Sr Castagnier, Md Luthier, à l'Hôtel de Soissons | Et à Versailles chez l'auteur, à l'Hôtel de Carignan, dans l'Avenue de Saint-Cloud | A. P. D. R. | Ces sonates, on le voit, étaient susceptibles d'admettre une exécution panachée et réalisée par le violon et par la flûte.

Nous rappellerons que Guillemain avait dédié son œuvre VII au comte de la Suze.
6. Guignon Cupis et Blavet jouent à partir du dimanche de la Passion (15 mars 1739) jusqu'à la fin de mars (*Mercure*, mars 1739, pp. 589-590). Guignon, Aubert et Blavet exécutent des concertos les 7, 17 et 28 mai 1739 (*Mercure*, mai 1739, p. 1034). Sur les concerts des fêtes de Noël, voir *Mercure*, décembre 1, 1739, pp. 2928-2929.
7. *Le Vrai Plaisir*, extrait des *Nouveaux amusemens du Cœur et de l'Esprit* (*Mercure*, octobre 1739, p. 2425). Il est à remarquer que Gerber, dans son *Dictionnaire*, prend Guignon

Chez la reine, le 2 avril 1740, il exécute un concerto; le lendemain, les dilettanti du Concert spirituel déclarent « sa précision admirable[1] ». Il va même jouer, avec l'orchestre du prince de Carignan, à une fête donnée le jour de la Sainte-Anne par l'Académie équestre de M. de Vendeuil[2].

Enfin, le 8 décembre 1740, Guignon s'inscrit sur le programme du Concert spirituel à côté d'un flûtiste-phénomène, le sieur Rostenne, qui exécute, à lui seul, un concerto au moyen de deux flûtes à bec[3].

L'année suivante, le 19 mars, il fait derechef « beaucoup de plaisir » en compagnie de son compère Blavet et du bassoniste Ruault[4]. C'est vraisemblablement vers cette époque que Guignon publia son œuvre IV, *Six Sonates en trio*, qu'il dédiait à une bonne musicienne, la duchesse de Rochechouart :

« Madame,

« Je ne prendrois pas la liberté de vous Dédier cet ouvrage si l'attention que vous avés bien voulu y donner ne sembloit m'y autoriser : Je connois, Madame, toute la délicatesse de votre goût pour la Musique et, en me renfermant icy dans les bornes que votre modestie me prescrit, je me trouve encore forcé de me refuser au plaisir de Loüer par la foiblesse de mes expressions et par le profond Respect avec lequel je suis, Madame... « J.-P. GUIGNON[5]. »

* * *

Désormais fixé en France sans esprit de retour, Guignon demande et obtient, le 6 mai 1741, ses *Lettres de naturalité*. L'acte porte que le nouveau Français est « natif de Turin[6] ». Le mois suivant, le 15 juin, Louis XV, ressuscitant un ancien usage et cédant aux sollicitations ambitieuses du violoniste, lui accordait des *Lettres de provision* de « Roy et Maître des Ménétriers et joueurs d'instruments tant hauts que bas », dans toute l'étendue du royaume.

« L'expérience qu'il s'est acquise dans sa profession, disent les *Lettres*, les recherches qu'il y a à faire et la satisfaction que nous ressentons de ses services, jointes aux vœux unanimes des Maîtres qui composent la Communauté, nous persuadent qu'il en remplira les fonctions avec le zèle et la capacité convenables[7] ».

L'idée de faire revivre la royauté ménétrière n'était assurément pas heureuse. Cette charge de « Roy et Maître des Ménétriers » n'avait pas été remplie depuis 1695[8]; elle remontait au treizième siècle et mettait Guignon à la tête de toutes les communautés de danse et de musique; elle lui conférait un droit d'inspection et de choix sur les candidats à la maîtrise de ces corporations, et lui permettait de se faire représenter par des « lieutenants » nommés par lui, dans toutes les villes du royaume possédant des maîtrises de danse et de musique.

pour un claveciniste (Gerber, *Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. I, p. 440).

1. *Mercure*, avril 1740, p. 785.
2. *Ibid.*, juillet 1740, p. 1667.
3. *Ibid.*, décembre I, 1740, p. 2755.
4. *Ibid.*, mars 1741, p. 617.
5. *Six | Sonates | en Trio | Dédiées | à Madame la Duchesse | de Rochechouart | Par J.-P. Guignon | Premier Violon du Roy | Et de S. A. S. Mgr le Prince de Carignan | Œuvre IV* | Prix en blanc 9 livres. | A Paris | chez la Vve Boivin, à la Règle d'Or | Le Sr Le Clerc, à la Croix d'Or. | Mlle Monnet, à la Lyre d'Or | grande place de l'Hôtel de Soissons. | A. P. D. R.
6. Arch. nation., PP. 151, fo 158.
7. *Mercure*, juin 1741, pp. 1421 à 1423. Arch. nation., O 85, fo 181. — Guignon avait demandé la charge de « Roy des violons » le 12 juin 1741. Arch. nat., O1202, fo 78.
8. Le dernier prédécesseur de Guignon, Michel-Guillaume Dumanoir II, s'était volontairement démis de ses fonctions par acte notarié passé à Paris le 31 décembre 1695.

Guignon devenait donc un grand personnage ; on lui adressait des vers pour le congratuler, tels ceux-ci, dus à un M. Duvignau :

Ce n'est point le titre de Roy
Qu'un grand Roi lui-même te donne
Qui de maître en tous arts t'assure la couronne.
Cher Guignon, tout flatteur en soi
Que puisse être un si noble octroi,
Quelque chose encor l'assaisonne,
C'est l'éloge qu'il fait de toi.
Il est bien juste que la France
Te donne par reconnaissance
Un lot digne de tes désirs,
Et que, déjà régnant au temple de Mémoire,
Ici nous te rendions en gloire
Ce que ton goût divin nous prodigue en plaisirs[1]

Avant de faire procéder à l'enregistrement des Lettres royales, le Parlement décida, par arrêt du 11 janvier 1742, de les communiquer à la communauté des joueurs d'instruments, afin que celle-ci donnât son adhésion à leur exécution : « Tout le corps, écrit M. Bernhard, fier d'avoir à sa tête le premier violon de l'époque, déclara qu'il consentirait avec plaisir à l'enregistrement[2] ». Cette formalité fut accomplie le 8 février 1742, et le 7 mars suivant, le nouveau « Roy des violons » était appelé à prêter serment entre les mains du Lieutenant général de police. Fort de ses prérogatives, Guignon traitait du haut de sa grandeur de pauvres instruments qui, comme le rebec, s'étaient vus, au dix-septième siècle, relégués dans les cabarets. Il abandonne à « un certain nombre de gens sans capacité, dont les talents sont bornés à l'amusement du peuple dans les rues et dans les guinguettes, une espèce d'instrument à trois cordes seulement, connu sous le nom de *rebec*[3] ». Attaché désormais aux devoirs de sa charge, et fort occupé à résoudre les nombreuses difficultés qui résultaient de leur exécution, Guignon délaisse le Concert spirituel ; son nom disparaît des programmes de 1741 à 1745, sans que, pour cela, le grand violoniste cesse de se faire applaudir à la cour. Le 20 avril 1742, l'ambassadeur du roi des Deux-Siciles, prince d'Ardore, « connu par la manière admirable et sçavante dont il touche le clavessin[4] », joue chez le duc de Luynes, à Fontainebleau, avec le « fameux violon de la musique du Roi[5] ». Celui-ci avait publié une œuvre V qui nous est inconnue et, à partir du 8 février 1742, puisqu'il y prend le titre de « Roy des violons », une œuvre VI consistant en *Six Sonates à violon seul et basse* qu'il dédiait à M. Bonnier de la Mosson. De sorte que Bonnier joua le rôle de Mécène auprès des deux violonistes rivaux, Jean-Marie Leclair l'aîné et Guignon. Voici, en effet, dans quels termes le nouveau « Roy des violons » offrait au Trésorier général des Etats du Languedoc son recueil de sonates :

« Monsieur,

« Deux choses m'ont également guidé dans la conduite de l'ouvrage que je

1. Ms. 6602 (Bibl. de l'Arsenal).
2. B. Bernhard, *Recherches sur l'histoire de la Corporation des Ménétriers ou joueurs d'instruments de la Ville de Paris* (*Bibl. de l'Ecole des Chartes*, V, p. 353.)
3. René Brancour, *Histoire des instruments de musique*, p. 8.
4. Titon du Tillet, *Le Parnasse françois* (1er supplément), p. 756.
, Sur le prince d'Ardore, voir notre article : *Un diplomate musicien au dix-huitième siècle, le Prince d'Ardore, Courrier musical,* du 1er mars 1913, pp. 122-126.
5. Luynes, *Mémoires*, 22 avril 1742, IV, p. 128.

vous présente : l'Imagination, pour le composer ; le Jugement, pour vous l'offrir ; et je me fais un honneur marqué de publier que je ne me suis pas senty plus entraîné par le désir de faire du Beau que par l'idée flateuse d'être aplaudi d'un Connaisseur tel que vous. Cette idée m'a, sans doute, tenu lieu de génie. Si j'ay réussy, je déclare qu'elle est la source de mon succès. Car je ne crains point d'avancer pour maxime que si les talens peuvent parvenir à satisfaire un petit nombre de gens de goût, ces mêmes talens ne doivent qu'à leurs suffrages l'émulation qui les perfectionne. J'ay donc une raison bien sensible, Monsieur, pour vous présenter mes sonates. Sur le principe que je viens d'établir, elles sont encore plus votre Ouvrage que le mien et c'est moins un présent que je vous offre qu'une espèce de restitution que je me sens obligé de vous faire. J'ay l'honneur d'être, Monsieur,... « GUIGNON[1] ».

Cette lettre montre que Guignon savait manier habilement le style alambiqué et saturé de courtisanerie qui était alors de rigueur dans les dédicaces. En compagnie de Mondonville[2], il entreprend des voyages, nous dirions aujourd'hui des tournées, et va se faire, de nouveau, entendre en province[3]. « Il y a quelques années, écrit Daquin, que MM. Mondonville et Guignon voyagèrent et se firent entendre à Lyon et dans d'autres villes. Les *Duo* qu'ils exécutoient étoient des airs simples et connus, mais qui, embellis sous leurs doigts, prenaient tout ce brillant qui en impose et qui éblouit[4] ».

C'est probablement de cette époque que date l'œuvre VII : *Six Duos à deux violons* que Guignon publiait non seulement à Paris, mais encore à Lyon, chez M. de Brotonne[5]. Quant aux « airs simples et connus », auxquels Daquin fait allusion, ils appartiennent à l'œuvre VIII, qui ne parut qu'après la nomination du musicien comme professeur de Mme Adélaïde de France, sous le titre de *Pièces de différents auteurs à deux violons.*

Nous sommes assez exactement renseigné sur le séjour que les deux violonistes firent à Lyon en 1744, et cela grâce aux recherches de M. Léon Vallas. C'est ainsi que, le 25 juin 1744, Guignon remet à son compagnon une quittance de 900 livres pour trois concerts donnés à l'Hôtel de Ville[6]. Et, détail amusant, nous savons, par un reçu émanant du Suisse municipal, qu'après chaque représentation, les deux musiciens recevaient une bouteille de vin et une miche[7]. Guignon et Mondonville ne se produisaient pas seulement au Concert de Lyon. Lorsque, le 16 août 1744, les Académiciens lyonnais firent célébrer, en l'église Saint-Antoine, une messe d'actions de grâces pour le rétablissement de la santé de Louis XV, le *Te Deum* chanté après la messe fut suivi d'une « symphonie où le

1. *Six* | *Sonates* | *à Violon seul et Basse* | *Dédiées à Monsieur* | *Bonnier* | *De la Mosson, Trésorier général des Etats* | *du Languedoc* | *Par* | *J.-P. Guignon* | *Roy des violons* | *Œuvre VIe* | Gravées par Mlle Bertin | Prix en blanc 6 livres | A Paris | chez | Mme Boivin, Le S^r^ Le Clerc. | A. P. D. R.

Nous rappellerons ici que Bonnier de la Mosson mourut en juillet 1744.

2. Sur Mondonville, voir Tome I, p. 384.

3. Un sauf-conduit de 6 mois, daté de Dunkerque, 13 juillet 1744, est accordé, à cet effet, à Guignon (Arch. nation., O¹88, f° 211).

4. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres...*, 1re partie, pp. 134-135. « Ses variations, écrit l'abbé de Fontenai, ont été particulièrement goûtées des amateurs de l'art, surtout lorsqu'il les exécutait lui-même. » (*Dictionnaire des Artistes*, 1776, t. I, p. 680.)

5. *Six duos* | *A deux* | *Violons* | *Par* | *Mr Guignon* | *Roy des violons* | *Œuvre VII* | *Gravés par Mlle Bertin* | Prix 6 livres | A Paris | chez | Mme Boivin | M^r^ le Clerc | A Lyon | chez Mr de Brotonne, Marchand, rue Mercière | A. P. D. R.

Ce recueil ne contient pas de dédicace.

6. Arch. municipales de Lyon, CC. 3238, n° 61.

7. *Ibid.*, n° 63. — Communiqué par M. Léon Vallas.

sieur Guignon, excellent violon de chez le Roi, se distingua »[1]. De même, le 31 août, au salut solennel célébré dans la chapelle des Jésuites, un motet de la composition de Mondonville est accompagné par notre violoniste[2].

Ce voyage à Lyon s'agrémenta d'aventures pittoresques, et le *Livre de famille* de J.-Ch. Dutilleu, bourgeois de Lyon, en rapporte un épisode qu'on ne doit pas oublier. Au mois d'août 1744, les ouvriers en soie s'étaient révoltés. Dutilleu supporte « assez courageusement » un siège de deux heures, pendant « qu'un nommé Guignon et le violoniste Mondonville prêchaient les rebelles dans la rue ». Ainsi, non contents d'enivrer les Lyonnais d'harmonie, nos deux violonistes, transformés en orateurs populaires, s'employaient à rétablir l'ordre dans la cité.

De cette tournée, Guignon ne rapportait pas seulement de la gloire, mais encore de beaux écus sonnants; aussi le voit-on, en septembre 1744, se constituer une rente viagère de 405 livres sur l'Hôtel de Ville[3]. Ses appointements à la cour s'élevaient à 1500 livres, auxquelles s'ajoutaient 400 livres de gratifications[4], et, le 7 mars 1745, le roi, « voulant gratifier et traiter favorablement le sieur Pierre Guignon et lui donner une marque de la satisfaction qu'il a de ses services », lui accordait une pension de 1000 livres[5].

Dès le printemps de 1745, Guignon, toujours flanqué du fidèle Mondonville, reprend possession de sa place d'honneur au Concert spirituel, où les deux violonistes jouent, sous la rubrique de concertos, des pièces à deux violons de la composition de Guignon. Sa rentrée s'effectue le 11 avril, dimanche de la Passion, au grand enthousiasme du *Mercure* : « C'était du neuf et du neuf inimitable. On ne peut pas décrire combien ces deux sçavans simphonistes ont fait briller de grâces et de feu dans les différents morceaux qu'ils ont exécutés[6]. » Et le dithyrambe de continuer après la séance du mercredi saint[7]. Il est vraisemblable d'admettre que Guignon et son collègue interprétaient là des pièces de l'œuvre III (*Sonates à deux violons*) ou mieux des œuvres VII et VIII (*Duos à deux violons* et *Pièces de différents auteurs à deux violons*)[8]. Pendant toute la quinzaine de Pâques, ces pièces à deux violons remportent le plus brillant succès.

Guignon et Mondonville les jouèrent les jeudi, vendredi et samedi saints, le jour de Pâques, le lundi et le mardi suivants[9]. Ils les reprenaient le vendredi 23 et le dimanche 25 avril[10].

En juillet, Guignon et Mondonville retournent à Lyon, afin d'y donner des concerts[11]. Ce deuxième voyage nous est révélé par une lettre écrite de cette ville par Mondonville et adressée aux « auteurs du *Mercure* » pour leur signaler l'invention d'un facteur d'orgues lyonnais nommé Micot.

« Vous ne serez peut-être pas fâchés, MM., — déclare Mondonville, — que je

1. Léon Vallas, *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle*, pp. 85-86.
2. *Ibid.*, p. 86.
3. Arch. de S.-et-Oise, *Bailliage 1774*, B. 831.
4. *Arch. nation.*, O¹2865, f°s 324, 326.
5. *Ibid.*, O¹89, f° 111. Cette pension avait été portée plus tard à 1100 livres. O¹633, f° 72.
6. *Mercure*, avril 1745, p. 140.
7. Le *Mercure* écrit après la séance du mercredi saint : « Tous les Concertos qu'ont fait entendre et admirer ces deux célèbres virtuoses dans les concerts de la quinzaine de Pâques sont de la composition de M. Guignon et étaient dignes d'une si belle exécution. » (*Ibid.*)
8. Cette désignation s'applique tout à fait au texte de Daquin cité plus haut. Nous avons vu que les œuvres I, II, III et IV de Guignon se placent entre 1737 et 1742. Elles figurent sur le catalogue de Leclerc de cette dernière année.
9. *Mercure*, avril 1745, p. 141.
10. *Ibid.*, p. 142.
11. Un nouveau sauf-conduit de 3 mois était accordé à Guignon, le 11 janvier 1745 (Arch. nation., O¹89, f° 14).

vous instruise d'une découverte que Guignon et moi avons faite dans ce Pays pour que vous l'insériez dans votre *Mercure,* et même, nous vous en prions.

« Le sieur Micot, facteur d'orgues à Lyon, a trouvé le moyen de faire un instrument à cordes et à vent, lequel a été présenté à l'Académie des sciences de cette ville et a été approuvé; il l'a nommé *Orphéon organisé;* il est composé d'un clavier, et au moyen d'une manivelle en forme de pédale, on entend par l'arrangement des registres, alternativement ou conjointement, l'Instrument à cordes et celui à vent; cet Instrument n'est pas plus gros qu'une grande Vielle en quarré, et, par conséquent, très portatif; tous ceux qui jouent du clavecin auront bientôt trouvé le moyen de jouer de cet Instrument; vous pouvez hardiment le mettre dans votre *Mercure*, parce que le sieur Micot travaille journellement à rendre cet Instrument parfait : il demeure à Lyon, rue du Bois. J'ai l'honneur, etc.

« A Lyon, ce 13 juillet 1745. « MONDONVILLE[1]. »

Cet « *Orphéon organisé* » venait à son heure, car on sait par Daquin, par Ancelet et par le *Mercure* à quel point régnait alors la mode de la vielle[2]. Un passage de l'inventaire après décès de Guignon laisse même supposer que le musicien, lors de son séjour à Lyon en 1745, fit l'acquisition de l'instrument imaginé par Micot, car on trouva chez lui « un violon organisé », qui pourrait bien être le fameux *Orphéon.*

Les duos si appréciés de Guignon et Mondonville reprennent au Concert spirituel dès le mois d'avril 1746, et à la séance du 15, ils sont « cent et cent fois applaudis[3] ». « Toutes les fois qu'ils ont joué de même, écrit le gazetier du *Mercure,* ils ont reçu le même tribut de louanges. Le public mesure toujours son encens à son plaisir[4]. » Les compositions de son œuvre III, écrites pour deux instruments égaux, permettaient de les exécuter avec une flûte et un violon, combinaison que Guignon réalisa, le dimanche des Rameaux, avec le flûtiste Blavet, et à la satisfaction générale[5].

Comblé d'attentions par la cour et par le public, Guignon tenait à se montrer digne de tant de faveurs, et il prenait au sérieux sa charge de « Roy des violons ». Désireux de restaurer le corps confié à ses soins, il réunissait en assemblée générale les maîtres joueurs d'instruments, le 25 juin 1747, et rédigeait de nouveaux statuts comprenant 28 articles. Adopté sur-le-champ par tous ceux qui l'avaient élaboré, ainsi que le disaient ironiquement les organistes, le règlement imaginé par Guignon recevait la confirmation du roi en juillet 1747[6].

On conçoit sans peine que la nouvelle réglementation n'alla point sans soulever la plus vive résistance de la part des organistes et compositeurs de musique profondément lésés dans leurs droits et dans leurs intérêts par le favoritisme à courte vue de Louis XV. Que disaient, en effet, ces fameux statuts de 1747? Guignon prétendait donner à son règlement un caractère inadmissible d'universa-

1. *Mercure,* août 1745, pp. 132-1333.

2. Sur la mode des instruments organisés, voir M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* pp. 211 et suiv. Nous rappellerons que, le 5 septembre 1734, un S[r] François Cuisinier avait pris un brevet pour un instrument appelé *Orphéon,* et consistant en une espèce de violle ou petite « épinette à jeu de violle » (Arch. nation., O[1]78, f° 230).

3. *Mercure*, avril 1746, p. 154.

4. *Ibid.*, pp. 150-151.

5. *Ibid.*, p. 151.

6. Arch. nation., O[1]96, f° 323, et Bernhard, *loco cit.*, pp. 354 et suiv. Eugène d'Auriac, *La Corporation des Ménétriers et le Roi des violons,* Paris, 1880, pp. 44 et suiv. H.-M. Schletterer, *Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich, und der Pariser Geigerkönige,* 1884, pp. 65 et suiv.

lité[1]. Nul n'ignorait pourtant les démêlés incessants que la royauté des violons avait eus jadis avec les organistes; tout le monde savait que les prétentions de cette royauté n'avaient connu que des échecs. Pourquoi alors créer un véritable anachronisme, au moment où les idées de liberté commençaient à sourdre de toutes parts? Non seulement, oublieux du passé, Guignon réintégrait dans la corporation des Ménétriers les instruments d'harmonie tels que l'orgue et le clavecin (art. 1er), mais encore (art. 3) il érigeait le roi des violons et les jurés de la communauté en juges des aspirants organistes et maîtres de musique, outrecuidance qui blessait l'amour-propre de ceux-ci : « Le travail d'un violon, d'un maître à dancer, déclaraient-ils fièrement, est purement des mains et des jambes. La science d'un organiste est essentiellement une opération de la tête[2]. »

Sans doute, les organistes, clavecinistes et compositeurs reconnaissaient les grands mérites de Guignon, et même ceux de la communauté des joueurs d'instruments, à laquelle le roi actuel prêtait « un nouveau lustre ». Sans doute, ils célébraient « les talents brillants de ses doigts connus et admirés dans toute l'Europe ». Mais était-ce là « une raison pour asservir, contre toutes les règles, une science estimée... et dont la liberté a été dans tous les temps l'apanage précieux[3] »? Aussi bien, se décidèrent-ils à agir énergiquement.

Le 19 août 1747, ils firent opposition à l'enregistrement des Lettres patentes de juillet; d'où, après une longue inaction, riposte de Guignon qui, le 22 octobre 1749, les assigne imprudemment devant le Parlement. La lutte s'engage alors âprement; dès le mois de janvier 1750, les défendeurs adressent une requête au Parlement, et en quatre mois, de février à mai, 33 organistes et professeurs de clavecin de Paris et de province prennent fait et cause pour leurs confrères. Guignon, sentant que le terrain cède sous ses pas, renonce alors, par acte du 9 avril 1750, à une partie des privilèges que lui conféraient les Lettres de 1747; il abandonne ses droits à l'égard des organistes, et consent à leur laisser toute liberté professionnelle[4]. Maix ceux-ci, que soutenait l'opinion publique, ne se contentent pas d'un demi-succès. Par arrêt du 30 mai 1750, le Parlement déboute Guignon, qui, désormais, ne pourra que se parer du titre de « Roy et maître des Ménétriers,

1. Sur cette querelle, on consultera, outre l'excellenté étude de M. Bernhard, à laquelle nous empruntons nombre de détails, les articles de M. Paul Lacome parus dans le *Ménestrel* (42e année, nos 8 et s.), sous le titre : *La Grande Querelle des Organistes et des Ménétriers,* et l'intéressante *Introduction* placée par M.-J. Gallay en tête de sa réimpression du *Mariage de la Musique avec la Dance,* de 1664 (1870).

Ces divers travaux ont puisé aux sources suivantes :

1° *Mémoire pour J.-Pierre Guignon contre Jean Landrin, Guillaume-Antoine Calvière et consorts...* (1750) (Bibl. nat., f° Fm. 7217).

2° *Sommaire pour les organistes du roi et autres compositeurs de musique contre la prétention du Sieur Guignon... qui tend à obliger les dits organistes de se faire recevoir maîtres à danser* (1750) (Bibl. nat., f° Fm. 12131).

3° *Mémoire pour les organistes du roi et autres... contre le Sieur Guignon* (avril 1750) (Bibl. nat., f° Fm. 12131).

4° *Addition au précis pour les organistes du roi et autres... contre le Sr Guignon* (Bibl. nat., f° Fm. 12131).

5° *Mémoires, Lettres patentes et Arrêts pour les organistes, compositeurs de musique... contre le Sieur Guignon* (1751) (Bibl. nat., f° Fm. 25109).

6° Besche, aîné *Abrégé historique de la Ménestrandie,* Versailles, 1774.

2. *Mémoire pour les organistes du roi et autres...,* p. 17.

3. *Ibid.*

4. Besche rapporte que lorsque « Guignon et les Jurés de la Communauté surent que les anciens organistes avaient encore connaissance des titres qui assuraient la liberté de l'Art musical, et notamment des Lettres patentes du 25 juin 1707, ils crurent les désarmer en consentant, par une Requête précise, que ni les organistes ni les joueurs de clavecin ne seraient compris dans la rigueur des Statuts. » (Besche, *loco cit.*, p. 13.)

joueurs d'instruments, tant hauts que bas, et communauté des maîtres à dancer ». Du coup, la réforme qu'il avait projetée se trouvait annihilée, et l'art musical marchait vers son complet affranchissement[1].

Le nom de Guignon « violon » figure, en 1747, sur l'*Etat général des créanciers du prince de Carignan*, parmi ceux qui n'ont point fourni leurs titres[2].

Revenons maintenant de quelques années en arrière. L'année 1746 ne s'écoule pas sans que Guignon soit choisi pour enseigner le violon à Mme Adélaïde, qui avait une grande passion pour la musique et qui jouait de presque tous les instruments[3]. Mais notre homme va solliciter et obtenir une autre distinction, et cela au détriment de son acolyte ordinaire Mondonville. Luynes raconte, en effet, qu'en octobre, le Dauphin, qui travaillait le clavecin et l'accompagnement avec Royer, s'imagina d'apprendre aussi le violon et jeta son dévolu sur Mondonville pour le lui enseigner. Mondonville avait déjà donné une leçon au prince, lorsque la chose arrive aux oreilles de Guignon, qui s'en offusque et qui accourt « représenter ses droits »; d'où, grand embarras du prince. Finalement, Guignon l'emporte et devient professeur du Dauphin[4]. Peut-être convient-il de voir, dans cette affaire, la cause du refroidissement qui semble s'être produit entre Guignon et Mondonville. Désormais, les programmes du Concert spirituel n'associeront plus leurs deux noms. La double faveur dont Guignon devenait bénéficiaire en 1746 se traduisait par une fort alléchante gratification de 2600 livres[5]. Il remerciait son élève en lui dédiant en 1747 son œuvre IX : *Nouvelles Variations de divers airs et les Folies d'Espagne*, dont il avait exécuté des pièces en sa présence :

« Monseigneur,

« Les bontez dont vous m'honorez chaque jour me font entreprendre de donner au public les nouvelles variations et les folies d'Espagne que vous avez daignées entendre; cet ouvrage, qui m'a paru ne vous pas déplaire, Monseigneur, me promet une heureuse réussite, puisqu'il a eu l'avantage d'amuser un Prince qui joint aux plus éminentes Vertus les Talents les plus flatteurs. Comme la Musique est le seul par lequel je puis aspirer à l'honneur de votre auguste protection, ce n'est qu'en redoublant de zèle et en vous offrant mes foibles travaux que je puis espérer d'en avoir la continuation; j'ose vous suplier très humblement, Monseigneur, de vouloir bien l'accorder à la soumission et au profond respect avec lequel je suis, Monseigneur,... « J.-P. GUIGNON[6]. »

1. Cf. Bernhard, *loco cit.*, Besche, *loco cit.*, pp. 13 et suiv.

2. On sait que Carignan était mort le 4 avril 1741, à l'hôtel de Soissons. Un article nécrologique sur lui parut dans le *Mercure* de mai 1741, pp. 1053-1054.

Voir : Georges Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de chambre au dix-huitième siècle*, p. 338.

Parmi les musiciens du prince de Carignan portés sur cet état, on relève Antheaume, Aubert et Baptiste. On y voit, de plus, que Blavet faisait partie depuis 1726 de la musique du prince; il réclamait 1932 livres.

3. Edouard de Barthélemy, *Mesdames de France, filles de Louis XV*, p. 47. Guignon lui dédia son œuvre VIII, dont il est question plus haut.

4. Luynes, *Mém.*, VII, 3 oct. 1746, p. 472.

5. Le Sr Guignon, ordre de la Musique, en considération des peines et soins qu'il se donne pour enseigner à jouer du violon à Mgr le Dauphin et à Mesdames, gratification annuelle de 2600 livres (Arch. nation., O1633, décembre, lettre G, f° 82).

6. *Nouvelles | variations | De divers Airs | Et les | Folies d'Espagne | Amplifiées | Par | J.-P. Guignon | Roy des violons | Dédiées | A Monseigneur | Le Dauphin | Œuvre IX* | Gravées par Mlle Bertin | A Paris | Chez | Me Boivin... | Le Sr Le-Clerc... | Mlle Castagnerie | Prix en blanc 6 livres | A. P. D. R.

D'ailleurs, la manne royale continuait à tomber sur l'heureux violoniste, qui voyait sa pension de 1 000 livres augmentée de 100 livres[1]. Puis, le 22 octobre 1747, le souverain lui accordait les provisions de la charge de l'un des serpents de la Chapelle, en remplacement de Joseph Marchand décédé[2], charge de semestre qui lui valait un supplément de traitement de 410 livres par an[3].

Guignon ne se fit point entendre comme virtuose au Concert spirituel en 1748; mais, à la fin de l'année, les 24 et 25 décembre, il donne « une suite de Symphonies » qui, rapporte le *Mercure,* sont exécutées « par deux nouveaux cors de chasse allemands[4] ». Il s'agit sans doute ici, étant donné la terminologie alors en usage et le sens dans lequel on prenait le mot de « symphonie », de pièces à 2 cors, dont la littérature contemporaine fournissait beaucoup d'exemples. Qu'il suffise de citer le *Divertissement pour 2 cors de chasse* de Corrette (œuvre VII), les *Pièces pour 2 cors de chasse* (1733) et les *Menuets pour 2 cors* (1742) de Naudot. Les symphonies de Guignon étaient sans doute des compositions du même genre; elles furent « sonnées » à nouveau par les cors allemands le 8 septembre 1749, après que, durant toute l'année, leur auteur eut repris avec le jeune Gaviniès[5] la série des duos de violon qui lui avait valu tant de succès en 1745 et en 1746[6]. On peut supposer aussi que les cornistes allemands qui exécutèrent les symphonies de Guignon appartenaient à l'orchestre du fameux Le Riche de la Pouplinière.

Cette supposition est d'autant plus plausible qu'Adolphe Adam a avancé que Guignon fit partie de l'orchestre qu'entretenait le financier. Adam cite, en effet, une lettre du violoniste écrite à Rameau en 1751, et qui aurait été signée : *Guignon, chef des violons de M. de la Pouplinière*[7]. Dans son ouvrage sur la Pouplinière, Georges Cucuel met en doute l'exactitude du fait rapporté par Adam, fait dont on ne saurait cependant passer l'indication sous silence[8].

A partir de 1750, Guignon néglige le Concert spirituel pour se consacrer exclusivement à ses diverses charges et à l'instruction musicale de ses élèves princiers. Il joue même avec eux dans le cercle intime du roi, témoin ce souper à Fontainebleau que le violoniste Marchand relate dans une lettre du 11 octobre 1752, et au cours duquel le souverain entendit, avec Guignon, Guillemain, Marchand et Chrétien, le fameux de Laval, basson du roi de Sardaigne :

« Après que le roi fut sorti de table, M. le duc de Fleury nous mena, par ordre du roi, chez Mesdames où se trouvaient Mgr le Dauphin, Mme Infante et le Roi. Nous jouâmes encore environ 3/4 d'heure. Le Roi prit un violon et le présenta à Mme Adélaïde qui joua avec nous[9]. » Il fréquente aussi les salons musicaux, entre autres celui de M. et de Mlles Duhallay, dont Titon du Tillet vante la virtuosité sur le clavecin, et où il se rencontre avec Geminiani, qui, comme on sait, séjourna à Paris à partir de 1749.

Les anniversaires de naissance, les fêtes des princes lui fournissaient l'occasion de manifester son zèle en organisant des concerts. Ainsi, il avait l'habitude d'en

1. Arch. nat., $O_1 637$, f° 151 v°.
2. *Ibid.*, $O^1 91$, f° 449.
3. Ordonnance de décharge du 18 décembre 1748. $O^1 92$, f° 463.
4. *Mercure,* décembre 1748, p. 181.
5. Pierre Gaviniès, comme nous le verrons plus loin, débuta au Concert spirituel le 8 septembre 1741; il n'avait alors que 13 ans
6. Le *Mercure* reprend, à l'occasion de ces duos, ses qualifications admiratives : « charmans duos », « enchantement des auditeurs »... V. *Mercure* de mai 1749, pp. 163-164, 166-167.
7. A. Adam, *Derniers Souvenirs d'un musicien,* p. 155.
8. G. Cucuel, *loco cit.*, pp. 329-330.
9. Luynes, *Mémoires,* XII, p. 168.



J.-P. GUIGNON.
(Portrait par Van Loo. — Gravé par Pinssio.)

donner un tous les ans au Dauphin pour « son bouquet », et, le 26 octobre 1753, il préside, pendant le souper du prince, à l'exécution de « plusieurs morceaux de symphonie de sa composition[1] ». Le jour de la Saint-Henri de 1754 (15 juillet), Madame, « qui s'appelle Henriette[2] », reçoit l'hommage d'un « petit concert » de Guignon, après quoi, on tire, sur l'ordre du roi, un feu d'artifice. Tant d'attentions, si bien placées, ne restaient pas sans récompense : confirmation du brevet de serpent, en 1757[3], charge vraisemblablement honorifique de « dessus mué et cornet », en 1760, telles sont les marques que le musicien reçoit de la reconnaissance royale[4]. Cette dernière année, Guignon touche 1350 livres, comme musicien de la Chapelle[5].

Guignon atteignait la fin de sa carrière et n'allait pas tarder à se voir déchu de sa couronne ménétrière. C'est, qu'en effet, la suppression de la bande des 24 violons en août 1761 et la nouvelle constitution donnée à la musique royale, qui ne comportait plus, dorénavant, qu'un seul corps de musiciens non privilégiés, affaiblissait notablement la communauté des joueurs d'instruments, dont, depuis 1750, Guignon restait le monarque un peu illusoire[6]. D'autre part, cette communauté ne cessait de lutter contre la résistance opposée à ses règlements par les musiciens de l'Opéra, et d'intolérables abus commis en province par ses créatures allaient précipiter la ruine d'une institution déjà condamnée. En butte aux vexations de toute une séquelle d'obscurs ménétriers, auxquels la communauté avait concédé des charges de lieutenants, « sans la participation du sieur Guignon », et parmi lesquels l'inénarrable et fantaisiste Barbotin se faisait remarquer par sa tyrannie, les organistes et musiciens de province s'adressèrent aux symphonistes de la cour, déjà affranchis de la lourde tutelle des ménétriers, pour présenter leur supplique au roi[7]. Par arrêt du Conseil, en date du 13 février 1773, ces diverses créations et ventes de charges furent annulées[8]. Le texte de l'arrêt proclamait, en termes formels, que Guignon n'était pour rien dans les abus qu'on entendait réprimer[9]. Souverain découronné en fait, et dont le nom seul semblait caractériser la mauvaise fortune[10], le musicien reconnut sa situation en écrivant au roi une lettre de démission où il témoigne de son désintéressement, et le 31 mars, un édit royal supprimait l'office de Roi des violons et des

1. *Mercure*, octobre 1753, p. 193.

2. Luynes, *Mémoires*, XI, 19 juillet 1754, p. 190. Il s'agit ici de la femme de Louis-Philippe d'Orléans, Louise-Henriette de Bourbon Conti. Madame Henriette, sœur de Louis XV, était morte en février 1752.

3. Arch. nation., O[1]101, f° 152.

4. Arch. nat., 15 mai 1760, O 842[3]. Le violiste J.-B.-A. Forqueray était aussi titulaire d'une charge de chantre (*S. I. M.*, 15 déc. 1908).

5. *Ibid.*, O[1]842[3].

6. Besche écrit que Guignon, après l'arrêt de 1750, donna l'exemple de l'obéissance et de la soumission : « Il se réduisit à la vie privée... On doit même dire à sa louange qu'il a eu la générosité de ne jamais percevoir ni faire percevoir directement, ni indirectement, des droits attribués à sa royauté sur ceux qui enseignent la danse... quoique l'arrêt du Parlement du 30 mai 1750 les lui eût expressément conservés » (P. 14.)

7. Voir : *Recueil d'Edits, Arrêts du Conseil, Lettres patentes... en faveur des musiciens du Royaume*, Ballard, 1774, pp. 208 et suiv., et *Mémoires* de Bachaumont, XXIV, pp. 285-286. C'est ainsi qu'en 1772, les sieurs Cadet, Lefaure et autres organistes, compositeurs de musique d'Angers protestent contre les innovations qui entravent leur profession. C'était un certain Pierre-Olivier Josson qui exerçait la lieutenance ménétrière pour l'Anjou et le Maine (Célestin Port : *Le Roi des violons de Paris et les Maîtres musiciens d'Angers. Extrait de la Revue de l'Anjou*, 1855, p. 3).

8. Arch. nat., O[1]120, f° 81.

9. « S. M. bien informée d'ailleurs que le Sieur Guignon n'a jamais, en sa qualité de roi des violons et des ménétriers, commis aucuns lieutenants généraux ni particuliers dans les provinces et villes du royaume... »

10. Schletterer, *loco cit.*, p. 66. D'Auriac, *loco cit.*, pp. 45.

ménétriers[1]. Tel fut le dernier épisode de la longue querelle des organistes et des joueurs d'instruments. Condamné par un arrêt souverain, Guignon accepta dignement sa défaite, écrit M. d'Auriac, et renonça de son propre mouvement à certains droits qui lui étaient expressément réservés. « Guignon était véritablement un artiste de cœur, et l'on doit croire que ses intentions furent inspirées par un sentiment louable. Il faut donc le plaindre, puisqu'il ne retira de ses efforts que des déceptions et des peines[2]. »

D'après ses biographes, Guignon aurait quitté la musique royale, en 1762. Sur une constitution de rente à lui consentie par les époux Capy, le 23 octobre 1769[3], il s'intitule « pensionnaire du roi ». Le 29 octobre 1773, le duc de la Vrillière, afin de le dédommager de la perte de sa charge de Roi des violons, l'avisait que sa pension était augmentée de 600 livres[4]. Sur l'état des vétérans de 1773, il figure pour une somme de 4150 livres[5].

Guignon ne devait pas jouir longtemps de la nouvelle faveur dont le roi l'honorait. Il mourait à Versailles, d'une attaque d'apoplexie et de paralysie, dans la nuit du 29 au 30 janvier 1774[6]. Lors de la levée des scellés apposés à son domicile après son décès, le médecin qui le soignait, nommé Mercier, n'oublia point de venir réclamer ses honoraires.

*
* *

L'inventaire après décès de Guignon, dressé le 14 février 1774, nous fournit quelques renseignements sur son genre de vie[7]. Logé au rez-de-chaussée d'une maison de la rue Neuve-Notre-Dame, appartenant à un sieur Deschamps, le vieux musicien menait l'existence d'un bourgeois aisé; il avait la jouissance d'un jardin, et deux domestiques, une cuisinière et un valet, étaient à son service. Composé de six pièces, son appartement était confortablement, sinon luxueusement meublé : glaces avec cadres dorés, pendules signées de Baillon et de Sicaud Dujardin, fauteuils recouverts de velours d'Utrecht, tables et commodes en marqueterie, flambeaux et appliques en cuivre doré, paravent de 6 feuilles « papier façon de la Chine », faïences diverses, garnissaient le logis; la cave, fort bien pourvue de

1. Arch. nation., O¹120, f° 77. D'Auriac, *loco cit.*, pp. 49-50. Besche, *loco cit.*, pp. 25-27.
2. D'Auriac, *loco cit.*, p. 50. — *Etat actuel de la musique du roi*, 1775.
3. *Minutes* Raux-Rolland, Me Haizet, notaire à Versailles.
4. Arch. départementales de Seine-et-Oise, *Scellés et Inventaires*, B. 831.
5. Arch. nation., O¹842⁵.
6. Voici l'acte mortuaire du violoniste :
« L'an 1774, le 31 janvier, Jean-Pierre Guignon, premier violon de la Chapelle du Roy, natif de Thurin, âgé d'environ soixante-douze ans, décédé d'hier, a été inhumé par nous soussigné, prêtre de la mission, faisant les fonctions curialles, en présence de Godin Sevin Marcon, bourgeois de Versailles, Philemont Pierre Dumetz, ordinaire de la Musique du Roy, Jean-Joseph Bedtinger, Commis des affaires étrangères, et autres qui ont signé. » (Etat civil de Versailles, *Sépultures*, Notre-Dame, 1774, f° 8 v°. — En annonçant la mort de Guignon, le 7 février 1774, la *Gazette de France* donne au musicien près de quatre-vingts ans. La même indication est fournie par Bachaumont, le 9 février (*Mémoires* de Bachaumont, VII, p. 140).
Nous retrouverons plus loin Godin-Sevin Marcon, qui était sellier à Versailles. Philémon-Pierre Dumetz, né à Paris le 21 février 1665, était entré à la musique royale, en qualité de chanteur, le 20 décembre 1714; il mourut le 4 décembre 1779 (Arch. nation., O¹674).
7. Le Sr Jean-Charles Legendre, fils aîné de Mme Guignon, représentait sa mère lors de la levée des scellés et de l'inventaire après décès. Madame Guignon lui avait donné procuration à cet effet, le 3 février 1774, de sa résidence de Sézanne en Brie (Arch. départementales de Seine-et-Oise, *loco cit.*). Les scellés avaient été apposés le 30 janvier 1774 au domicile de Guignon.

vins de Bourgogne, de Langon, de Champagne, de Malaga, du Rhin et de Barcelone, témoigne du goût du musicien pour la bonne chère. Mais il aime aussi les bibelots et la peinture : on trouve dans sa chambre à coucher le baromètre et le thermomètre classiques, dans leurs « cadres de bois doré »; il possède une « figure de bronze équestre représentant Louis XV », des statuettes de terre cuite, une rocaille de Saxe, et une véritable galerie de tableaux, puisque l'inventaire ne compte pas moins de 68 tableaux et de 65 estampes ou dessins. Les uns et les autres représentent des Espagnols, des Flamands, des batailles ou des « édifices ». Il y a une femme nue, un Amour nu, « Prométhée déchiré par un vautour », des « ruines », Agar dans le désert, Saint Antoine; il y a des sujets de la Fable et de l'Écriture, des marines, des « ports de mer », un « musicien », des instruments et un livre de musique », la « famille de Darius », des natures mortes, enfin le propre portrait du « défunt Guignon dans sa bordure de bois sculpté », estimé à la modeste somme de 6 livres. Or ce portrait était de Charles André, dit Carle Vanloo, et il parut gravé chez Odieuvre, en janvier 1774, en même temps que celui de Corelli[1]. Carle Vanloo avait épousé la fille de Laurent Somis, frère du maître de Guignon[2]. En outre, cet artiste avait travaillé avec son frère aîné, Jean-Baptiste Vanloo, à des peintures commandées par son protecteur, le prince de Carignan[3]. Guignon dut donc entretenir des relations suivies avec le peintre, relations qui se trouvaient facilitées par sa double situation d'élève de Somis et de musicien du prince. En conséquence, il semble possible d'admettre l'hypothèse que la plupart des tableaux acquis par lui, et qui, presque tous, appartiennent aux genres cultivés par Vanloo, sujets de sainteté, thèmes mythologiques, paysages, etc., proviennent soit de Vanloo en personne, soit d'élèves de celui-ci, hypothèse que fortifie, dans une certaine mesure, le fait que Vanloo exécuta lui-même le portrait de son ami. Remarquons, à ce propos, le prix dérisoire auquel on estimait ce portrait en 1774.

Riche en tableaux, en estampes et en « vues d'optique », Guignon possède une argenterie complète, dont le prix atteint près de 2000 livres. Il a de jolies montres à répétition et à cadran d'émail[4], une bague d'or montée d'un gros diamant, de précieuses tabatières, et, si sa garde-robe s'encombre de vieilles hardes élimées, « vieille redingote d'espagnolette », « vieil habit de lustrine couleur olive », elle renferme aussi des effets d'apparat, de ces costumes brillants que revêtait le musicien dans l'exercice de ses fonctions officielles. L'inventaire énumère un « habit de drap marron brodé en paillette d'or avec culottes pareilles à jarretières d'or », un « autre habit de drap marron doublé de soie, et veste de droguet de même couleur, le tout garni d'un large galon et boutons d'or[5] », une « veste de drap d'or », etc. L'été, le bonhomme sort avec un parasol de taffetas vert, et il

1. *Mercure*, janvier 1744, p. 141.

2. Madame Vanloo était chanteuse et se faisait entendre chez le prince d'Ardore (M. Brenet, *Les Concerts en France*, p. 215). On l'entendit aussi au concert de la reine, le 13 mars 1745; elle y chanta 2 ariettes en présence du Dauphin (*Mercure*, mars 1745, p. 177). Carle Van Loo, deuxième fils d'Abraham-Louis, épousa à Turin, en l'église Saint-Eusèbe, le 28 janvier 1733, Anne-Marie-Christine de Somis, fille de Laurent de Somis, née le 14 août 1704, et baptisée à Saint-Eusèbe, le 17. (De Granges de Surgères, *Artistes français des dix-septième et dix-huitième siècles, Extraits des Comptes des Etats de Bretagne*, p. 133. — Voir aussi J.-J. Guiffrey, et le *Bulletin de la Société de l'Art français*, octobre 1876, p. 86.)

3. Voir : Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire des Artistes de l'Ecole française*, II, pp. 625 et suiv.

4. L'une d'elles est signée Jacques Aubert, de Paris.

5. Ce vêtement d'apparat est estimé cent vingt livres.

s'appuie sur une belle canne de jonc à pomme d'or. L'hiver, pour tenir au chaud ses mains de violoniste, il se sert d'un manchon « tigre », qu'on trouve soigneusement enfermé dans son carton. Guignon aime le jardinage; il possède 10 orangers dans leurs caisses peintes en blanc. On se le figure volontiers, un arrosoir à la main, soignant ses rosiers et ses jacinthes. Avec une minutie un peu sénile, il range dans des boîtes une foule de petits objets; il conserve sa provision de tabac dans des pots de grès; on découvre dans sa chambre des sacs de riz et de café, et même un mors et un harnais, le tout soigneusement emballé. Le tiroir de son secrétaire recèle 25 louis d'or, et 868 livres en écus, et sa bibliothèque, riche de 54 volumes, nous renseigne sur ses lectures favorites. A côté d'ouvrages tels qu'un *Abrégé d'Arithmétique,* l'*Histoire du royaume de Hongrie,* l'*Entretien de Phocion sur le rapport de la morale et de la politique*, les *Discours politiques de Machiavel,* l'*Histoire du concile de Trente*, qui semblent un peu bien austères pour un musicien, s'entassent pêle-mêle les *Fables de La Fontaine,* les *Poésies de Fontenelle, Télémaque,* les *Métamorphoses d'Ovide, Candide,* les *Œuvres de Boileau,* la *Cuisinière bourgeoise,* le *Bombardier français,* les *Psaumes de David* et quelques livres badins.

Il y a encore une cassette, une précieuse cassette qui porte une inscription autographe de Guignon déclarant qu'elle appartient au sieur Marcon, sellier à Versailles, et qu'elle doit lui être restituée après la mort du dépositaire[1]. Au moment de l'inventaire, Marcon proteste contre l'ouverture de cette cassette et une discussion s'engage entre lui et Charles Legendre, lequel, finalement, obtient du procureur du roi qu'il sera procédé au récolement de son contenu Elle renferme quatre rouleaux de 50 louis de 24 livres, soit 4800 livres, et les papiers du musicien. Ceux-ci, outre les brevets de ses diverses charges, apportent l'état de ses placements : transport à Guignon d'une rente de 150 livres constituée en 1766 à une demoiselle Le Roy, constitution à son profit par les époux Capy d'une rente de 80 livres en 1769, et, la même année, d'une rente de 360 livres sur les aides et gabelles.

Nous donnons ci-dessous le fac-similé de la signature apposée par Guignon, le 23 octobre 1769, sur la constitution de rente Capy.

Marcon doit plus de 1000 livres à la succession de Guignon; au moment où on va procéder à la clôture de l'inventaire, il se rappelle que le défunt a laissé dans la cour de sa maison « une diligence à quatre roues, peinte en gris pour les panneaux et en vermillon pour le train, garnie de trois glaces et doublée en velours d'Utrecht cramoisi ». Ce véhicule est estimé 150 livres.

Guignon possédait deux violons et quatre archets prisés seulement vingt livres. Voilà qui nous éloigne singulièrement des prix fastueux atteints par les Stradivarius de nos virtuoses modernes. Un « clavecin peint posé sur son pied de bois sculpté doré », et valant 120 livres, un pupitre muni de bobèches argentées, et le

1. Cette déclaration portait la date du 15 juillet 1770.

« violon organisé » que nous signalions plus haut, complètent sa collection d'instruments. Les notaires inventorient six paquets de musique manuscrite, dont nous parlerons tout à l'heure, de la musique gravée et des cahiers de musique, pour une somme globale de 38 livres[1].

En mars 1774, la veuve de Guignon reçut une pension de 1 200 livres, « en considération des bons et fidèles services de son mari[2] ». Elle mourut le 29 novembre 1776[3].

Venons-en maintenant au virtuose, au technicien. Il jouissait en son temps de la plus brillante réputation, et on l'a placé à côté de Leclair. « Guignon, écrit Ancelet, a été autrefois le rival de Leclair et a paru même avoir de l'ascendant sur lui; il a embrassé un genre plus fier et plus hardi, et qui en impose à la tête d'un orchestre qu'il maîtrise, pour ainsi dire, par la supériorité de son archet. Il joint à cela des tournures, des saillies qui varient son jeu et le rendent intéressant, sans jamais négliger la plus belle qualité de son. » Ancelet ajoute que « peut être personne ne l'aurait emporté sur lui » si son talent de compositeur eût égalé celui de Leclair[4]. Daquin lui accorde un talent comparable à celui de Mondonville[5]. D'après l'abbé Pluche : « Le jeu de cet habile artiste est d'une légèreté admirable et il prétend que l'agilité de son archet rend au public un double service qui est de tirer les auditeurs de l'assoupissement par son jeu, et de former par le travail de l'exécution des concertans qu'aucune difficulté n'arrête[6]. » De son côté, La Borde assure que « personne n'eut jamais un plus beau coup d'archet que lui et ne tira un plus beau son de son instrument[7] », et La Dixmerie affirme qu'il surpassa Baptiste Anet[8]. Les anciens biographes du musicien ajoutent que sa maison fut pendant toute sa vie une école gratuite et publique pour les jeunes gens désireux de s'adonner au violon et qui paraissaient avoir des dispositions, assertion toute à l'honneur du désintéressement de l'artiste. Il forma ainsi plusieurs bons élèves. Confirmés par les appréciations du *Mercure*, les jugements des contemporains de Guignon précisent deux points qui semblent bien les caractéristiques du talent du violoniste, à savoir sa souplesse d'archet, et sa belle qualité de son.

II

Si l'homme apparaît, chez Guignon, comme un bourgeois ambitieux et plus intrigant qu'habile, mais rangé, méticuleux et amateur de peinture, l'artiste mérite de retenir l'attention. Nous allons maintenant étudier celui-ci sous son double aspect de compositeur et de technicien du violon.

L'œuvre instrumental gravé de Guignon comprend neuf numéros; en voici le catalogue :

I. *XII Sonates a Violino solo e Basso,* Œuvre I (*1737*).
II. *VI Sonates a deux Violoncelles,* Œuvre II (*1737*).

1. *Inventaire après décès de Guignon* (Archives départementales de Seine-et-Oise, *Bailliage,* 1774, B. 831).
2. Arch. nation., O¹120, p. 30, 30 mars 1774.
3. *Ibid.,* O¹842.
4. Ancelet, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments,* 1757, pp. 14-15. L'abbé de Fontenai dans son *Dictionnaire des Artistes* de 1776 a paraphrasé le texte d'Ancelet, I, pp. 679-680.
5. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres...,* I, pp. 134-135.
6. *Ibid.*
7. La Borde, *loco cit.,* p. 513.
8. La Dixmerie, *Les Deux Ages du Goût et du Génie français,* 1769, p. 498.

III. *Six Sonates à deux Violons,* Œuvre III (*s. d.*).
IV. *Six Sonates en trio,* Œuvre IV (*s. d.*) [*antérieures à 1742*].
V. [Manque.]
VI. *Six Sonates à Violon seul et Basse,* Œuvre VI (*s. d.*) [*postérieures à 1742*].
VII. *Six Duos à deux Violons,* Œuvre VII (*s. d.*).
VIII. *Pièces de différents auteurs amplifiées et doublées* Œuvre VIII (*s. d.*) [*vers 1746*].
IX. *Nouvelles Variations de divers Airs et les Folies d'Espagne amplifiées,* Œuvre IX (*s. d.*) [*vers 1746*][1].

Le privilège pris par Guignon pour la publication de ses œuvres est du 17 avril 1737; valable pour neuf ans, il expirait donc le 17 avril 1746, et ne paraît pas avoir été renouvelé. On remarquera, dans le catalogue dressé ci-dessus, la lacune portant sur l'œuvre V, œuvre dont nous n'avons pu, jusqu'ici, retrouver le titre.

Il convient d'ajouter à cette liste quelques ouvrages restés manuscrits : deux sonates à violon seul et basse, la 1re en *mi* ♭, la 2e en *fa majeur,* que possède la bibliothèque du Conservatoire de Paris[2], puis deux concertos conservés à la bibliothèque de Dresde et signalés par M. Arnold Schering dans son ouvrage sur le *Concert instrumental*[3]. Enfin, l'inventaire après décès du musicien révèle l'existence, dans ses papiers, de diverses autres compositions qui, vraisemblablement, n'ont pas été gravées; c'est, d'abord, une « grande simphonie à cors de chasse » en laquelle il convient, sans doute, de voir les pièces pour 2 cors exécutées au Concert spirituel à la fin de 1748 et le 8 août 1749[4]; puis, des « messes en simphonie et musique ». On inventorie bien encore d'autres « paquets » de musique, mais sans en préciser le contenu. Ce qui nous reste de l'œuvre instrumental de Guignon se groupe donc autour de trois types : *Sonates, Concertos, Duos et Airs variés.*

1. La Bibliothèque Nationale possède les Œuvres I, II, VI et VII; la Bibliothèque du Conservatoire possède les Œuvres III, IV, VI, VII, VIII et IX. Le catalogue 157 de Liepmannsohn porte les Œuvres III, VIII et IX. Guignon est représenté par deux œuvres dans l'*Art du violon* de Cartier, et M.-J. Debroux a réédité une sonate de lui.

2. *Sonata decima* et XI (Bib. Conservatoire). Ces sonates manuscrites comportent quelques fragments qui sont d'une autre main que le reste du texte musical; peut-être ces fragments sont-ils des autographes de l'auteur.

3. Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts,* Leipzig, Breitkopf, 1905, p. 168. Ces deux concertos, respectivement en *sol majeur* et en *ut majeur,* portent à la Bibliothèque de Dresde les cotes Cx. 312 (*a. b.*). L'abbé de Fontenai dit que Guignon « a composé quelques Sonates et des Concertos » (*Dictionnaire des Artistes,* I, p. 680). Regli signale, de même, des concertos de lui (*Storia del Violino in Piemonte,* p. 28). Fétis indique aussi, parmi les œuvres de Guignon, des « concertos gravés à Paris ». Nous n'avons pu retrouver trace de ces concertos gravés.

4. A vrai dire, l'expression est équivoque et pourrait laisser supposer qu'il s'agit là d'une symphonie à grand orchestre avec adjonction de cors; mais si l'on consulte les programmes du Concert spirituel rapportés dans le *Mercure,* on constate que les « symphonies à cors de chasse » de Guignon furent toujours exécutées dans le courant de chaque séance, jamais au début. Or, à cette époque, le concert s'ouvrait toujours par une *symphonie d'orchestre,* et le reste de la séance ne comprenait que des pièces instrumentales de moindre importance. Il semble donc que la place occupée dans les concerts par les symphonies de Guignon incline à ranger celles-ci dans la catégorie des pièces à 2 cors de chasse.

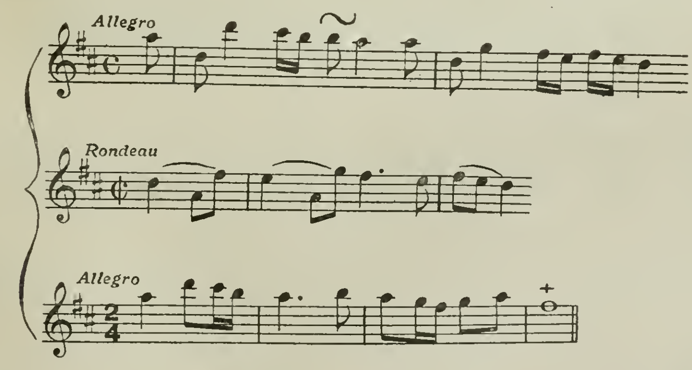
*
* *

SONATES A VIOLON SEUL ET BASSE

Morphologie. — Au point de vue de la morphologie des sonates, une statistique des mouvements de ces compositions montre que le musicien, tout en les construisant, tantôt à 3 mouvements, tantôt à 4, incline manifestement vers le type à 4 mouvements. Il y a, en effet, dix sonates à 3 mouvements contre vingt-huit à 4 mouvements. Dans le cas des pièces à 3 mouvements, Guignon adopte le dispositif de l'ouverture italienne et du concerto, c'est-à-dire qu'il encadre un mouvement lent entre deux morceaux d'allure plus vive.

Généralement, les mouvements lents sont en mineur sur la même tonique que le reste de la sonate. On trouve cependant des sonates dépourvues de mineur et même, *vice versa,* des sonates écrites toutes en mineur (œuvre I, Sonates IX, XII[1]). L'œuvre VI contient une Sonate (II qui ne se compose que d'*Allegros* dont deux portent l'épithète de *Gratioso.* Le musicien emploie fréquemment la forme *Rondeau,* dont la disposition fragmentée en couplets lui permet d'obtenir une certaine variété tonale (œuvre I, Sonates II, V, VIII, IX). Ainsi, la Sonate V contient 2 *Rondeaux*, dont le 1er, comprenant 3 couplets, situe ceux-ci dans les tonalités de *ré majeur, la majeur* et *si mineur* (relatif mineur du ton principal), et dont le 2e, composé aussi de 3 couplets, évolue en *ré mineur, fa majeur* et *la mineur.* L'œuvre II présente beaucoup de *Menuets* qui se dédoublent, le 1er *Menuet* étant écrit en majeur, le 2e en mineur; c'est aussi le cas des œuvres IV et VI. A signaler, dans l'œuvre VI, la Sonate III contenant 2 *Menuets* qui forment le mouvement pénultième. Dans la grande majorité des cas, les tonalités appartiennent au mode majeur.

Thématique et composition. — Les thèmes, comme c'était alors l'usage, sont des mélodies diatoniques ; chaque mouvement est généralement monothématique, et on rencontre souvent des exemples de cyclisme, c'est-à-dire que toute la sonate se construit sur un thème unique, légèrement modifié dans sa structure, en passant d'un mouvement à un autre. Nous citerons la Sonate V de l'œuvre I :



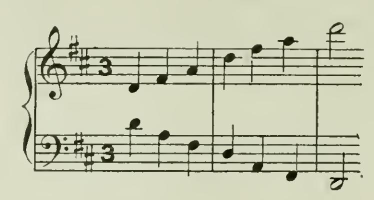
Les *Allegros* sont en deux parties et affectent la forme sonate dite ternaire : la 1re partie cadence à la dominante; la 2e partie part de la dominante pour revenir

1. Toutefois, l'*Allegro poco* 2 de la Sonate IX contient un passage en majeur.

à la tonique ; il y a le plus souvent une réexposition complète à la tonique avant la fin de l'*Allegro*[1].
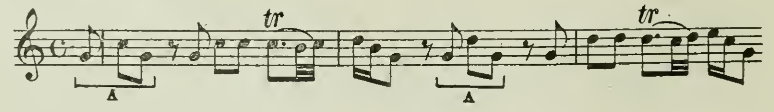
Quelques-uns d'entre eux se construisent sur deux thèmes. Le premier *Allegro* de la Sonate VII (œuvre I), par exemple, présente d'abord un thème en *mi* majeur, suivi par un second thème en *si* mineur qui, après les deux barres, entre dans le développement et l'alimente de façon prolongée. De même, l'*Allegro* final de cette Sonate VII se construit, lui aussi, sur deux thèmes qui s'opposent l'un à l'autre par leur caractère mélodique et par la façon dont se réalise leur articulation, le premier étant exposé en *détaché* et le second en *lié*.

Quant au développement, il s'effectue au moyen d'un travail de variation pratiqué, soit sur tout le thème initial, soit sur des incises caractéristiques de ce thème, ou bien simplement par le transport à diverses hauteurs de l'échelle de ces fragments mélodiques. D'où un style compliqué, une thématique courte et frisée qui rappellent un peu la manière de Locatelli. Dans la constitution des thèmes, Guignon, à l'exemple de la plupart des musiciens italiens et français de son temps, utilise très souvent la simple gamme ou l'accord parfait du ton. Parfois, cet accord brisé se présente simultanément au dessus et à la base, par mouvements contraires, ainsi, dans l'*Adagio* de la Sonate II, œuvre I :



procédé qu'on trouve chez Somis (op. IV, *Largo* de la Sonate VI)[2]. Lorsque Guignon fait emploi du sytème de l'hexacorde, pour affirmer fortement la tonalité, il insiste sur la tonique, soit en la répétant, soit en s'arrêtant sur des paliers tonaux de valeur plus longue, intercalés entre deux octaves de la gamme[3].

On remarque, dans la mélodie de Guignon, de ces cassures brusques qui en interrompent le cours; la mélodie se développe alors par petits fragments disposés en séquences. Somis opère aussi de la sorte (op. IV, Sonate IV, *Adagio*), et il en est de même de Corelli (op. IV, N. 1), de Geminiani (op. III, N. 5) et de Locatelli (op. VIII, Sonate II, *Allegro* et *Presto*, ou Sonate IV, 1er *Allegro*). Voici, par exemple, le début de l'*Allegro* de cette dernière sonate de Locatelli :



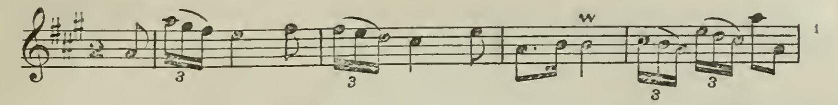
où la formule (A) constitue une sorte d'appel sec et bref. Très sculptés, très ouvragés, généralement « dansants », les rythmes de Guignon, dans les mesures binaires, se décalent en quelque sorte, par l'introduction de valeurs ternaires

1. On peut citer comme exemple typique d'un mouvement de sonate admirablement équilibré au point de vue de la construction, telle qu'on l'entendait dans le 1er tiers du dix-huitième siècle, l'*Allegro* de la Sonate IX de l'op. IV de Somis.

2. Voir aussi l'*Allegro poco* de la Sonate VI (*Œuvre* VI) de Guignon.

3. Voir, par exemple, l'*Allegro molto* de la Sonate VI (*Œuvre* VI), la Sonate I (*Œuvre* II), et l'*Allegro* initial de la Sonate VIII, même œuvre.

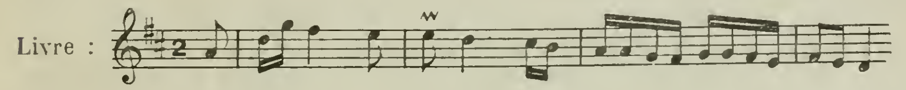
telles que groupes ou passages en triolets de doubles croches, qui alternent avec les figurations binaires :



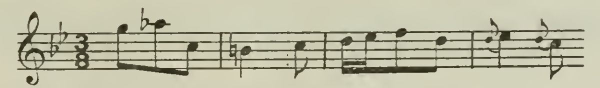
procédé extrêmement répandu à cette époque, non seulement chez les compositeurs italiens, mais encore chez les musiciens francais[2]. Guignon aime beaucoup faire suivre des triolets de doubles croches, de groupes binaires saccadés :



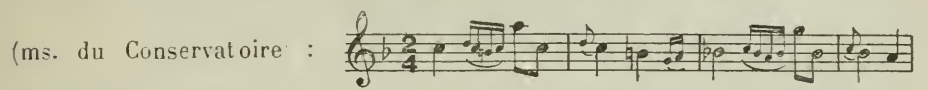
Ses thèmes d'*Allegros* ou de *Prestos* sont alertes, pimpants et souvent très gracieux ; dès son premier ouvrage, Guignon manifeste d'évidentes qualités d'élégance aisée et souple. Voici l'amusant thème du *Rondeau* de la Sonate I de ce Livre :



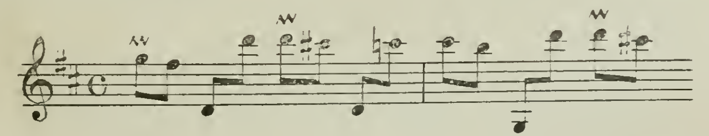
et le début, si joliment incurvé, de celui de l'*Allegro gratioso* de la Sonate IX :



Voici encore le départ enroulé et flexible de l'*Allegro moderato* de la Sonate XI (ms. du Conservatoire :



Guignon, comme Vivaldi, Locatelli, Leclair et Guillemain, fait emploi de grands intervalles, que Bethizy, dans son traité de 1754, appelle les « grandes distances[3] ». Il écrit, par exemple[4] :

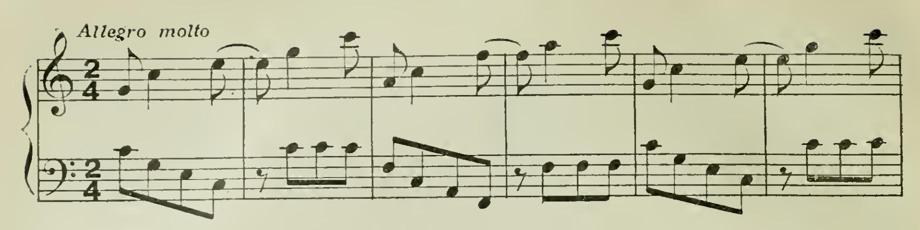


ce qui donne à la mélodie un caractère incisif, en même temps qu'une saveur un peu acide.

Le rythme de départ du *Rondeau* de la Sonate I (œuvre I) dont nous avons cité plus haut l'*incipit,* appartient au type ♪ ♩ ♪ ; c'est le rythme amphibraque des Grecs. Ce rythme, Guignon l'utilise fréquemment; on constate, par exemple, sa présence dans l'*Allegro* initial de la Sonate V (œuvre I).
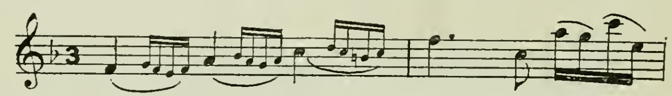
Souvent aussi, surtout dans les mouvements vifs, il fait appel à la prestesse souple et allante des syncopes; c'est ainsi que l'*Allegro molto* par lequel se termine la Sonate III de l'œuvre VI démarre avec une puissance extrême sous l'énergique poussée de la basse :

1. Sonate I (*Œuvre* IV).
2. Entre autres, Leclair, Jacques Aubert, Gabriel Guillemain et Etienne Mangean.
3. De Bethizy, *Exposition de la Théorie et de la Pratique de la Musique.* Paris, 1754, p. 292.
4. Sonate III (*Œuvre* IV).
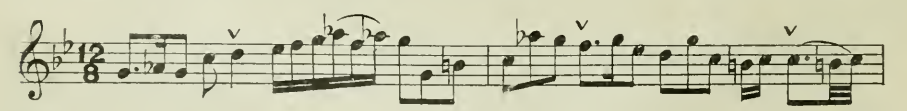


Cartier cite dans son *Art du violon* une *Chasse* de Guignon qu'il dit empruntée à l'œuvre VIII, édition de Paris, mais cette indication semble erronée, car l'œuvre VIII ne comprend pas de *Chasse*[1]; au point de vue de l'ornementation, l'œuvre de sonates de Guignon permet de faire quelques constatations intéressantes. A l'exemple de son maître G.-B. Somis, il pratique le petit mordant à la seconde supérieure qu'on a considéré, à tort, comme caractéristique des compositions de l'école de Mannheim[2].

Il abrite, entre les notes de ses mélodies, toute une délicate floraison de grupetti : d'où un style ruché, guilloché, dont il semble avoir pris le modèle dans les compositions de son collègue Guillemain. Parfois son écriture annonce celle de l'époque de Gaviniès :



Enfin, on trouve chez lui des échantillons du *Vorhalt* de Mannheim, descendant et ascendant[3]. Guignon semble même en apprécier tout le pouvoir expressif, car il le répète avec insistance dans l'*Andante* de la Sonate V (op. VI).

Dans les mouvements lents, notre musicien, sans atteindre à la gravité mélancolique de Leclair et à la pureté de lignes de Vivaldi, ne manque ni de grâce, ni de tendresse. Ce n'est point auprès de son maître Somis qu'il s'inspire pour écrire ces *Siciliennes* languides et rêveuses que les musiciens français avaient adoptées[4]. J.-M. Leclair (Concertos V des Ie IIe Livres) traite volontiers les pièces lentes dans cette forme, et aussi Jean-Jacques Naudot, dans ses concertos de flûte. Plusieurs *Largos* en 12/8 ou en 3 de l'œuvre I de Guignon sont en réalité des *Siciliennes*, dont nous retrouverons de charmants spécimens en étudiant ses concertos[5]. Signalons ici les caressantes inflexions de l'*Andante* 12/8 de la Sonate XI (œuvre I) :
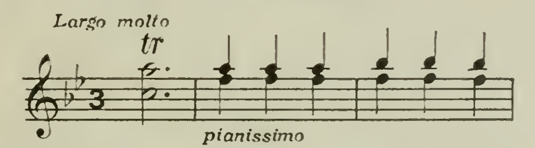


Généralement, les mouvements lents de Guignon rentrent dans le cadre binaire à deux reprises. Les *Arias*, très-répandus dans son œuvre, se dédoublent, comme les *Menuets*, et se présentent alors successivement en majeur et en mineur, ou *vice versa*. Signalons encore le goût que manifeste le musicien pour les mélodies larges, d'allure saccadée « staccato », et l'*Adagio gratioso alla*

1. Cartier, *Art du violon*, nº 59, p. 126.
2. *Allegro ma poco* ₵ de la Sonate I (*Œuv.* I). *Allegro* initial de la Sonate I (*Œuvre* II, 1737. Sonates à deux violoncelles).
3. Sonate ms. XI du Conservatoire, *Allegro* 3.
4. Les mouvements lents en 12/8 sont assez fréquents chez nos musiciens.
5. Voir plus loin.
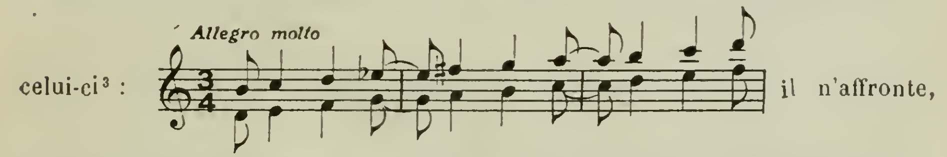
francese de la Sonate IV (œuvre VI), où la forme *lied* apparaît très nettement caractérisée[1].

Technique. — Très brillante, la technique de Guignon justifie amplement les louanges que ses contemporains faisaient de son talent. Toutefois, elle reste bien en deçà de celle de Leclair et de Guillemain; rarement on le voit s'aventurer au delà de la quatrième position. Si dans quelques passages il atteint la cinquième position, c'est par des ascensions successives et en répétant le même dessin.

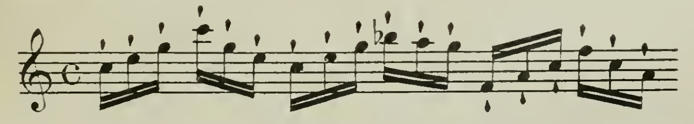
Notre violoniste est fort expert dans le maniement des doubles et triples cordes; il exécute fréquemment le double trille, et certains *Largos,* notamment celui de la Sonate III (œuvre I), contiennent des doubles cordes jouées *pianissimo* qui réalisent ainsi de ces tremolos pensifs et mystérieux dont J.-S. Bach fait un emploi si caractéristique dans sa Sonate V pour violon et basse. Voici un exemple du *tremolo* en doubles cordes de Guignon[2] :



Mais, sur ce terrain, il ne dépasse pas la pratique courante. S'il se risque à introduire dans un mouvement très vif un passage syncopé en sixtes, tel que celui-ci[3] :



il n'affronte, somme toute, aucune difficulté sérieuse; nulle part, on ne le verra aborder de ces arpèges compliqués, aux notes altérées et qui ne peuvent s'exécuter qu'à des positions vétilleuses, qui semblent si aisés sous les doigts de Leclair et de Guillemain. Chez Guignon, les coups d'archet sont assez minutieusement indiqués. Il lance de grands traits en staccato[4], exécute en *spiccato* des passages en triolets[5]



et joue fort habilement des effets variés qui découlent de l'alternance de groupes de notes liées et détachées. On trouvera, dans la *Giga* de la Sonate I (œuvre I), un échantillon du savoir-faire de notre violoniste à cet égard.

1. Il y a deux thèmes dans cet *Adagio,* avec réexposition du premier à la fin.
2. *Largo molto* 3 de la Sonate III (*Œuvre* I).
3. *Allegro molto* 3/4 de la Sonate XI (même œuvre). — Au reste, Guignon affectionne les mouvements syncopés dans les pièces vives, témoin l'*Allegro molto* qui termine la Sonate III (*Œuvre* VI).
4. *Allegro molto* 3 de la Sonate II (*Œuvre* I).
5. *Allegro ma poco* C de la Sonate XI (*Œ.* I).

*
* *

CONCERTOS

Les deux concertos manuscrits de Dresde apportent une intéressante contribution à l'histoire du concerto en France, et datent vraisemblablement des environs de 1750[1]. Ils paraissent avoir été ignorés de M. Arnold Schering, qui omet d'en parler au cours de son livre sur le *Concert instrumental*. Écrits sous l'influence des courants musicaux qui se faisaient sentir depuis 1735 au Concert spirituel, ils montrent que leur auteur connaissait à fond les compositions analogues de Vivaldi et d'Albinoni[2].

Morphologie. — Les concertos de Guignon se rattachent à la conception du *concerto grosso*, bien que le *concertino* s'y réduise au seul violon principal, associé parfois au second violon. Placés, en quelque sorte, sur la frontière qui sépare le *concerto grosso* du *concerto de soliste*, ils laissent au *Solo* une place moins étendue que celle que lui accorde Leclair dans son Livre de 1736.

Tous se composent de trois mouvements, dispositif ternaire qu'affectent aussi les concertos de Leclair et la majeure partie de ceux d'Aubert, et qui était devenu de règle dans les concertos italiens[3]. Le quatuor d'accompagnement comprend deux violons, un alto et la basse continue réalisée au clavecin et doublée d'une basse d'archet.

Le nombre des alternances du T. et du S. ou des *Soli* est de cinq dans l'*Allegro* initial du Concerto en *sol*, de trois seulement dans celui du Concerto en *ut* majeur. Vivaldi n'emploie guère que quatre groupes T.-S., et Albinoni, imité en cela par Leclair, trois seulement, tandis que chez Fr. Geminiani, les groupes T.-S. se présentent jusqu'à sept fois de suite[4]. Une particularité à laquelle nous faisons allusion plus haut et qui rapproche les concertos de Guignon du type *grosso* consiste en ce que les solistes sont quelquefois au nombre de deux, le violon principal et le deuxième violon *ripieno* ; ils constituent de la sorte un petit *concertino* d'occasion[5].

Thématique et composition. — Bien qu'en général Guignon ne semble pas avoir alimenté son imagination de réminiscences provenant des œuvres de son maître G.-B. Somis, il n'est pas rare d'apercevoir de temps en temps, soit dans ses « manières », soit même dans tel ou tel dispositif thématique, quelques traces de l'influence du violoniste piémontais. C'est ainsi qu'il existe une certaine analogie entre le début de l'*Adagio* de la Sonate IV (op. IV) de Somis :



1. Le 24 décembre 1754, Soret l'aîné jouait, au Concert Spirituel, un concerto de Guignon (*Mercure*, janvier 1755, p. 202).

2. Les concertos de Tommaso Albinoni étaient déjà connus à Paris en 1723.

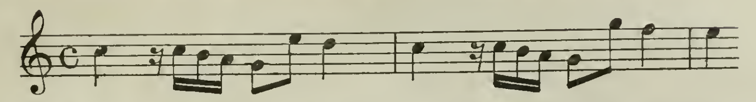
3. Les concertos à 5 flûtes de Boismortier, et les concertos à 7 parties de Naudot sont aussi construits sur le même dispositif.

Les concertos de Jean-Jacques Naudot parurent avant 1750 et constituent son œuvre XI; ils sont écrits pour flûte, 3 violons, alto et 2 basses (organo e violoncello o fagotto).

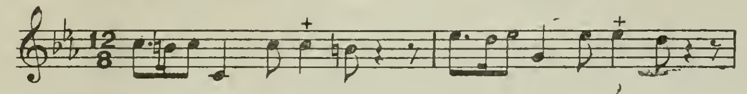
4. Par exemple, dans les op. II et III l'*Allegro* initial du Concerto I (op. III) présente 7 groupes T.-S.

5. Ainsi, l'*Adagio* 12/8 du Concerto en *sol* majeur est confié à 2 violons solistes, accompagnés de la basse continue.
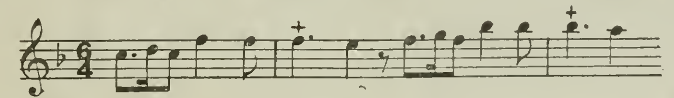
et celui de l'*Allegro* initial du Concerto en *ut* majeur de notre auteur :



Mais ce ne sont là que des ressemblances lointaines et peu concluantes. D'autres se font jour avec un caractère de plus grande précision. Comparons, par exemple, la *Sicilienne* en mineur du Concerto en *ut* majeur :



avec l'*incipit* du *Largo* 6/4 du cinquième Concerto du premier Livre de Leclair :



et nous constaterons de suite, entre ces deux débuts, une parenté plus étroite.
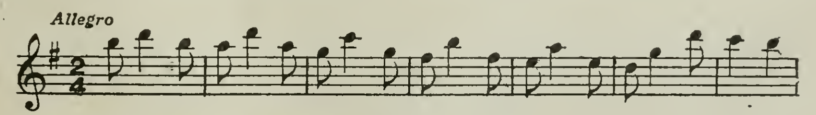
Quoi qu'il en soit, le premier mouvement du Concerto en *sol* de Guignon se construit sur un seul thème énoncé par le *Tutti* qui, comme dans les œuvres de Vivaldi, affirme fortement et fréquemment l'unité thématique. Ce thème expose la gamme du ton, laquelle dévale rapidement vers le grave[1]; puis, il oscille entre des tonalités symétriques : D, SD, D, T, et couvre dix-huit mesures. Alors le violon principal, soutenu par la seule basse continue, s'empare d'une incise et la traite en variations. Ce violon principal conduit son développement vers le ton de la dominante et conclut en *ré* majeur. Après une intervention du *Tutti*, le *Solo* reprend dans ce ton de *ré* majeur, et s'achemine peu à peu vers le relatif mineur de la dominante, *si* mineur, tonalité que le *Tutti* vient confirmer. Nouvelle variation du *Solo* qui, par une série de modulations, revient au ton initial dans lequel le *Tutti* rentre et cadence. Un *Da Capo* réexpose alors en entier le thème sur lequel le morceau est construit.

Le deuxième mouvement (*Adagio*) consiste en une *Sicilienne* lente en 12/8, qui adopte le relatif mineur du ton principal, c'est-à-dire la tonalité de *mi* mineur. C'est une pièce binaire, comportant deux reprises, et dont la mélodie s'écoule souple et caressante :



sur un accompagnement discrètement présénté par la basse, pendant que le deuxième violon *ripieno* entre en canon à l'unisson. Ici, nulle intervention du *Tutti*.

Pour le troisième mouvement (*Allegro* 2/4), Guignon choisit un thème marqué, incisif, bâti sur le rythme amphibraque que nous avons déjà signalé plus haut, en r aitant des sonates de notre auteur :



1. *Allegro* 3/4 du Concerto en *sol* majeur.

dont le violon principal entreprend, avec le soutien de la basse continue, un « double » en doubles-croches continues.

Cette variation se termine par une chaîne de passages en triples croches, et le morceau se poursuit de la sorte par une série de variations de l'instrument soliste, appuyées par l'ensemble du *ripieno*, ou seulement par le deuxième violon et le *continuo*. Après quoi, le *Tutti* rentre au moyen d'un *Da Capo* pour réexposer le thème initial.

Le deuxième Concerto, écrit dans le ton d'*ut* majeur, paraît moins ancien que celui que nous venons d'étudier. On y remarque, en effet, à côté du thème de début, proposé par le *Tutti*, un thème accessoire dont la présentation et le développement reviennent au seul violon principal. C'est donc un peu l'agencement qui se voit dans l'op. VI de Vivaldi. En outre, les *Soli* du deuxième Concerto, plus étendus que ceux du premier, s'équilibrent sensiblement avec les *Tutti*. Nous avons déjà donné le motif du *Tutti;* voici celui du *Solo* qui s'oppose nettement à ce dernier :
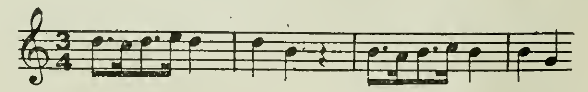


Au point de vue tonal, le premier *Tutti* évolue vers la dominante et la sous-dominante, puis conclut à la tonique, laissant le *Solo* exposer en *ut* majeur le thème que nous venons de citer; mais ce thème est conduit rapidement dans le ton de la dominante. Le *Tutti* reprend alors dans cette tonalité, laisse deux *violons soli* esquisser un épisode déjà proposé au début en *sol* mineur, puis, traversant les tonalités de *fa* majeur et de *ré* majeur, il cadence en *si*, à la dominante.

Le *Solo* qui suit part de la dominante pour atteindre le relatif mineur de celle-ci, après quoi, le *Tutti* cadence au relatif mineur du ton principal, tandis que le dernier *Solo* cadence dans ce ton.

Donc, le violon principal s'affirme comme le conducteur du mouvement tonal et modal, le *Tutti* restant, avec de légères fluctuations, dans les tons introduits par le *Solo*. Il convient de signaler, après le mouvement lent binaire dont nous avons déjà transcrit le thème, une cadence *Ad arbitrio* très modulante exécutée, à découvert, par le violon solo et qui s'enchaîne avec le *Da Capo* final.

Un *Allegro* 3/4 termine le concerto. Comportant des *Soli* à deux violons, des *Soli* du violon principal assez développés, puisqu'on en rencontre un de vingt-sept mesures et un autre de soixante-trois mesures, accompagnés tous deux par la basse continue, ce mouvement se caractérise néanmoins par la fréquence des interventions du *Tutti;* on y compte, en effet, six groupes T.-S. Il se construit sur un seul thème qui, dans sa deuxième partie, revêt l'aspect d'une danse rustique :



et dont le violon principal s'empare pour étendre et prolonger le papillotage léger des triolets de croches[1].

Nous pourrions refaire sur ce mouvement les observations que nous avons exposées à l'occasion du morceau final du Concerto en *sol* majeur.

1. On comparera ce thème à celui de la *Paesana* 2/4 de la Sonate I, op. I de Veracini.

Ajoutons que les deux concertos de Guignon n'apportent aucun élément nouveau à l'étude et à l'appréciation de sa technique. Signalons, seulement, un échantillon du *tremolo* mannheimiste, d'où jaillissent, telles des étincelles sonores, des notes isolées, et reconnaissons que ces concertos confirment les jugements que portaient les critiques du temps de Guignon sur la légèreté et la souplesse d'archet de notre violoniste. Il y exécute, à allure vive et *spiccato*, des triolets de triples croches nécessitant, outre une bonne main gauche, un archet extrêmement précis.
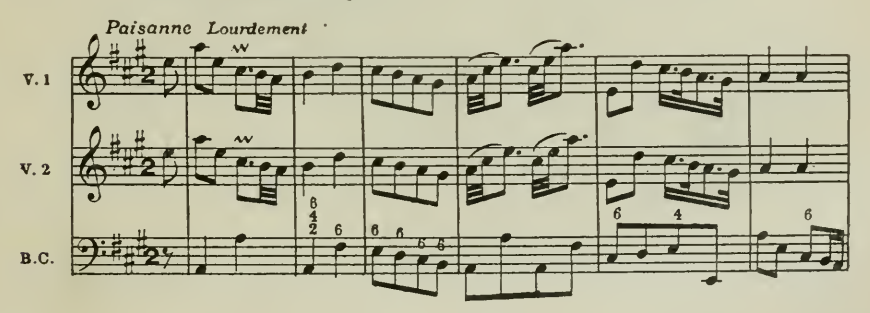
*
* *

PIÈCES A DEUX VIOLONS ET AIRS VARIÉS

Les compositions à deux violons comprennent des *Sonates en trio* (Œuvre IV), des *Sonates à deux violons sans basse* (Œuvre III), des *Duos à deux violons* (Œuvre VII), enfin des *Airs variés* (Œuvres VIII et IX), également à deux violons.

Des six *Sonates en trio* de l'œuvre IV, trois débutent par des mouvements lents ; et trois par des *Allegros ;* toutes se coulent dans le moule A, B', A', B' ou B, A, B', A', sauf la première qui, en raison du dédoublement du *Menuet* pénultième et de la présence d'une *Chaconne* finale, se compose de six morceaux parmi lesquels figure une *Paysanne* 2, sorte de danse lourde, dont la première Sonate de l'op. I de Veracini nous apporte un précédent.

Voici le début de celle de Guignon :
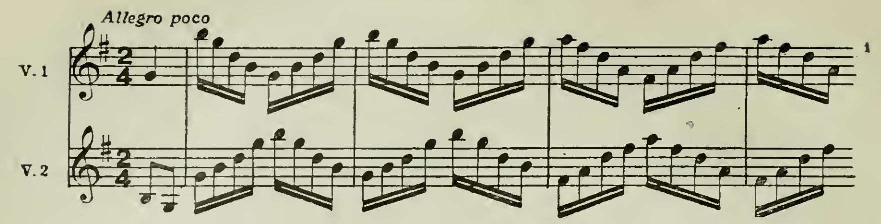


Pendant toute la première partie de cette *Paysanne*, les deux violons jouent à l'unisson ; mais dans la deuxième partie, alors que le premier violon et la basse répètent exactement leurs parties respectives, le deuxième violon exécute un accompagnement mouvementé entièrement écrit en triolets de doubles croches figurant des arpèges variés et des accords brisés.
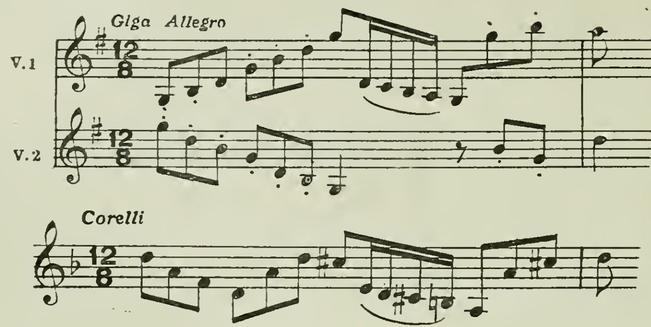
La réexposition à la tonique apparaît fréquemment dans les *Allegros* qui sont intrigués à souhait, avec beaucoup d'aisance et sans trop de pédanterie.

Même observation pour les *Sonates à deux violons* et les *Duos* de l'œuvre VII que leur auteur jouait avec Mondonville et Gaviniès.

Ces duos, composés de trois pièces assez courtes dont l'une, ordinairement la pièce médiane, se dédouble avec un mineur et un *Da Capo al* 1°, ne présentent pas de difficultés d'exécution. Guignon traite les *Allegros* en style d'imitations, et multiplie les batteries, les accords brisés et les triolets ; souvent, le travail des deux instruments égaux se réalise par mouvements contraires, comme dans le passage suivant où ils contrarient leurs arpèges :



De même, la *Giga Allegro* du sixième Duo débute par des mouvements contraires des deux violons; ici, notre auteur s'est vraisemblablement souvenu de la variation XIV de la *Follia* de Corelli; à l'instar du maître italien, il lance un trait descendant en doubles croches, après l'exposé de l'accord de *sol* majeur développé en triolets de croches[2] :



La réexposition à la tonique ne constitue pas la règle dans les *Allegros*[3], et le quatrième Duo, en *la* majeur, offre cette particularité de ne comprendre que des mouvements vifs : *Vivace, Giga-Allegro, Allegro.*

Guignon confie parfois au deuxième violon des batteries en doubles cordes situées au grave, afin de descendre un peu l'accompagnement dans l'échelle sonore et d'empêcher que ces pièces à deux violons exploitent seulement les parties haute et moyenne du registre des instruments.

Sa grande facilité d'invention apparaît encore mieux lorsqu'il s'ingénie à « amplifier » et à « doubler » des airs de différents auteurs; ses *Airs variés* lui permettent d'afficher toutes les qualités et tout le brio de sa technique. A cet égard, l'étude de l'œuvre IX, *Nouvelles Variations de divers airs et des Folies d'Espagne,* fournit une moisson d'observations beaucoup plus abondante que celle des duos.

Très éclectique dans le choix de ses airs, Guignon place côte à côte une *Marche des Ullans*, un air américain, assez curieux, et enfin l'air classique des *Folies d'Espagne,* lequel ne lui inspire pas moins de douze variations[4].

Disons, à propos des *Airs variés* de Guignon, qu'il semble bien que La Borde ait raison de lui attribuer l'initiative de ces *Airs*[5], car les recueils d'*Airs* de

1. *Allegro poco* 2/4 du IIIe Duo (*Œuvre* VII).

2. *Giga Allegro* 12/8 du VIe Duo (*ibid*).

3. Il n'y a pas de réexposition dans les *Allegros* des Duos III, VI.

4. Sur les *Folias,* voir Rafaël Mitjana : *La Musique en Espagne* (*Encyclopédie de la Musique,* fasc. 66, p. 2097 et suiv.). — Les *Folias* étaient fort anciennes; leur rythme et leur désignation apparaissent dans le traité de Francisco Salinas : *De Musica libri VII...* qui parut en 1577.

5. La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne,* t. III, p. 513. Rougeon donna des *Airs variés* en 1750.
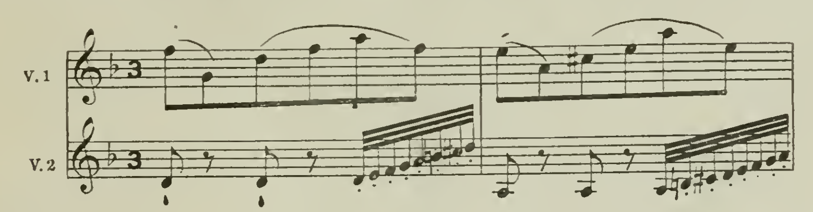
L'Abbé le fils ne commencèrent à paraître que vers 1754. De même, l'*Amusement* de Guillemain est postérieur à 1759[1].

Dans ses variations, Guignon s'efforce de faire passer le thème primitif à travers toute une série d'aspects qu'il veut les plus dissemblables qu'il soit possible. Ainsi, la *Marche des Ullans* engendre quatre variations : la première en doubles cordes avec doubles trilles; la deuxième en *Pantomime* à 6/8, la troisième en *Menuet*, enfin la quatrième porte l'indication : « A tous coups d'archet », entendez par là qu'elle est susceptible de se jouer avec les coups d'archet qui découleront de la fantaisie de l'exécutant; c'est une sorte d'*ad libitum* affecté à l'archet et qui s'oppose à une autre mention que nous relevons dans la onzième variation des *Folies d'Espagne*, mention ainsi conçue : « coups d'archet marqués », et par laquelle Guignon impose strictement aux violonistes l'articulation qu'il a fixée.
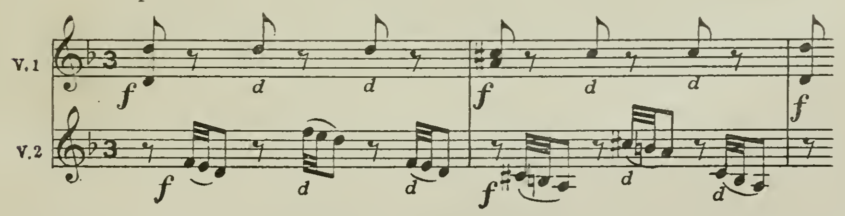
Sur le plan de la dynamique, il impose aussi des nuances minutieuses, et pratique les oppositions brusques de *f* et de *d* (*fort*, *doux*).

Pour l'exécution de ses variations sur les *Folies d'Espagne*, Guignon admet l'emploi d'un troisième violon : « Un troisième violon, inscrit-il en tête de ses variations, pourra jouer le simple pendant que les deux autres joueront les autres couplets. »

La première de ces variations laisse le premier violon énoncer, sous une forme calme et berçante, le thème de la *Follia*, pendant que le deuxième détaille un travail en notes piquées, entremêlées de traits rapides et légers en sautillé :



Dans la cinquième, nous retrouvons les alternatives de *fort* et de *doux*[2] :



La neuvième, écrite en doubles cordes au premier violon, nous montre que Guignon trille du petit doigt. Enfin, la onzième, où les coups d'archet sont imposés à l'exécutant, mélange le *staccato* au *détaché*.

En résumé, l'examen des œuvres de Guignon ne peut que faire souscrire aux jugements si favorables qu'on portait sur son talent. Il fut certainement un artiste au jeu délicat, vif et léger. Il eut même la bonne fortune d'attirer l'attention de Rameau, qui enregistra une remarque curieuse que Guignon lui avait communiquée au sujet de l'accord de son instrument[3]. A côté de ceux de Leclair et de

1. Voir plus haut.

2. Il n'est pas sans intérêt de comparer cette variation aux variations 5, 6, 11 et 14 écrites par Corelli sur le même thème.

3. Observant que, dans le violon, les deux cordes extrêmes (*sol-mi*) font entre elles une sixte majeure trop forte d'un comma, Rameau signale que les « habiles Maitres diminuent un

Guillemain, le nom de Guignon s'inscrit glorieusement dans l'histoire de l'École française de violon. Nous rencontrons une autre preuve de sa juste renommée dans le fait que ses « variations » furent exploitées par un mécanicien, le sieur Pelletier, machiniste des Enfants de France, qui, sous le nom de *Cabinet de Méchanique ayant pour objet d'intéresser la vue et l'ouïe,* imaginait un appareil exécutant « sans autres secours que ceux de la méchanique, et avec les accompagnements », toute une série de morceaux de musique « composés par les plus grands Maîtres de l'Europe », dont deux pièces de *Proserpine,* une *Gigue* de Corelli, deux *Musettes* de Rameau, *les Sauvages* du même « avec les variations de M. Guignon » et une *Gigue* de Mondonville[1]. Ajoutons que Mondonville connut encore un autre genre de célébrité : sa musique orne certaines faïences, et le Musée des Arts décoratifs conserve une assiette de Rouen sur laquelle s'inscrit un canon à trois voix de l'ancien associé de Guignon : « Nargue de toy, Si quand je boy... »

tant soit peu les Quintes à proportion ». C'est, dit-il, ce que lui a assuré « M. Guignon, ordinaire de la Musique de S. M., pour adoucir la dureté de la sixte en question ». (Rameau, *Génération harmonique,* chap. VII, pp. 91-92.)

1. *Annonces,* 1761, 29 juin, p. 402. — *Mercure,* janvier I, 1762, p. 207. — On remarquera que l'annonce de Pelletier nous apprend que Guignon avait composé des variations sur le fameux air des *Sauvages* de Rameau.

QUATRIÈME PARTIE

L'ÉCOLE DE 1750

CHAPITRE VIII

Cupis, Canavas, Dauvergne.

SOMMAIRE

Jean-Baptiste Cupis, frère de la Camargo, lieutenant des chasses de Vincennes, violoniste et horticulteur. — Sa brillante technique. — *Joseph Canavas,* maître de musique du prince de Carignan. — *Antoine Dauvergne.* Sa jeunesse à Clermont-Ferrand; il entre à la musique royale et à l'orchestre de l'Opéra. — La Querelle des Bouffons et les *Troqueurs.* — Dauvergne codirecteur du Concert spirituel et surintendant de la musique du roi. — Ses deux premières directions de l'Opéra; — les œuvres de Gluck. — Difficultés à l'Opéra et démission de Dauvergne. — Sa troisième direction. — La Révolution; il quitte Paris et meurt à Lyon. — Son œuvre de violon; influence de Locatelli et prodromes gluckistes.

Sous le titre d'École de 1750 nous désignons l'ensemble des violonistes dont les œuvres ont paru de 1740 environ à 1760. Le milieu du dix-huitième siècle dessine un tournant de notre histoire musicale; d'une part, la Querelle des Bouffons vient raviver la vieille lutte qui mettait aux prises la musique française et la musique italienne, et, d'autre part, c'est à cette époque que les productions des symphonistes italiens et allemands, particulièrement des compositeurs de l'École de Mannheim, se répandent à Paris, où elles produisent une vive impression sur nos musiciens. De sorte que la musique instrumentale de 1740 à 1760 présente les caractères d'un art de transition entre les productions de l'ancienne école française, qui atteignit son apogée avec Leclair et ses rivaux, et celles de l'école moderne dont Gaviniès sera le principal annonciateur.

Les trois musiciens dont nous nous occupons au cours de ce chapitre se rattachent encore au passé, quoique leurs œuvres dénotent déjà l'orientation nouvelle que va prendre la musique de violon. Réalisant d'incessants progrès et animée d'un désir toujours croissant de virtuosité, la technique réagit sur l'écriture des œuvres, qui se sculptent à l'extrême et s'apparentent au style rocaille alors à la mode dans les arts plastiques. Mais, au sein de cette extraordinaire floraison décorative, on perçoit des tendances simplificatrices et l'approche du grand courant de sensibilité et d'expression individuelle qui parcourra la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Jean-Baptiste Cupis.

I

La généalogie de la famille Cupis de Camargo a déjà été l'objet de divers travaux, parmi lesquels nous citerons un article de la *Biographie Belge*[1] et des notes publiées par MM. Vial et Capon[2], et par MM. Chibert et Colin[3]. Un représentant de cette famille, Pierre Cupis, alias Camargo, noble Romain, vint s'établir aux Pays-Bas et mourut à Namur le 15 mars 1588[4].

De ce Pierre Cupis, alias Camargo, étaient issus Jean Cupis de Camargo, écuyer, seigneur d'Opperseel, puis Michel Cupis de Camargo, écuyer, et enfin Ferdinand-Joseph Cupis, alias Camargo[5]. C'est du mariage de ce dernier avec Anne-Marie de Smet que naquit le violoniste Jean-Baptiste Cupis dont nous allons nous occuper.

D'après MM. Chibert et Colin, cinq enfants seraient nés à Bruxelles de ce mariage, et parmi eux il faut citer la célèbre danseuse Marie-Anne Cupis, dite Camargo[6]. La Bibliothèque royale de Bruxelles possède dans le fonds Goethals un important dossier concernant la famille Cupis. On y trouve notamment un mémoire daté de juillet 1773 et rédigé par les Juges d'armes de la Chambre héraldique de Bruxelles au sujet d'une réclamation présentée par Jean Cupis de Camargo, à la suite d'une requête à fins d'anoblissement introduite en 1755 par un certain Pierre-Antoine-Joseph de Hulder, dont l'aïeule maternelle était Anne-Hélène Cupis de Camargo. Aux termes de cette requête, Hulder arguait de ce que la famille de son aïeule maternelle était complètement éteinte pour demander aux autorités des Pays-Bas la permission de porter, lui et ses descendants, le nom de Cupis de Camargo, ainsi que les armoiries de cette même famille. Satisfaction lui ayant été accordée le 28 mai 1755, Jean Cupis, informé du fait, adressa une réclamation pour faire connaître les droits qu'il tenait de sa naissance. C'est à cette requête que se rapporte le mémoire de juillet 1773 dans lequel les Juges d'armes déclaraient que Cupis s'était affecté à tort de la grâce accordée à de Hulder, grâce qui ne portait nullement atteinte à sa propre noblesse; ils remarquaient, en outre, que ni Jean Cupis ni ses ancêtres n'avaient exercé « quelque profession vile et dérogeante », et que, par conséquent, point n'était besoin pour lui d'une réhabilitation de noblesse[7].

Jean Cupis parut convaincu et cessa de réclamer; mais il chercha par une voie détournée à s'assurer le blanc-seing qu'on lui refusait du côté de la réhabilitation, et il sollicita de l'impératrice Marie-Thérèse une nouvelle grâce, en demandant un titre de baron. Dans cette requête, il manifestait son intention de

1. *Biographie Belge*, t. III, p. 266.
2. *Journal d'un Bourgeois de Popincourt, avocat au Parlement* (1784-1787), publié par H. Vial et G. Capon dans la *Correspondance historique et archéologique*, 9e année, 1902, pp. 15-16.
3. *Note* de MM. Chibert et Colin, publiée dans *Jadis*, nos d'avril et de novembre 1910, pp. 53 et 165.
4. Il avait épousé Jeanne-Marguerite Favelli, et était capitaine au régiment du baron de Frezin. D'après sa pierre tombale, Pierre Cupis descendait des Montefalco, de Rome. (Bibl. roy. de Bruxelles, Ms. 1266, fonds Goethals.).
5. *Ibid.*, Requête et Généalogie.
6. Selon MM. Chibert et Colin, Marie-Anne Cupis, alias Camargo, la célèbre danseuse, ne serait pas née en 1710, à Bruxelles, mais bien en 1715, et aurait été baptisée le 15 avril.
7. Bibl. roy. de Bruxelles, Ms. 1266, fonds Goethals. — *Lettre à l'Impératrice rédigée par les Conseillers et Rois d'Armes de Bruxelles*, du 3 juillet 1773.

venir finir ses jours dans sa patrie et priait la souveraine de lui accorder le droit de surmonter ses armoiries, « qui sont un Ecu d'azur, à un Daim rampant d'or », d'un bonnet de baron[1]. Le texte de la lettre de Jean Cupis contient une allusion prudente à sa sœur, la danseuse Camargo, qui, dit-il, « a fait du bruit à Paris par un talent particulier pour la danse, et a mérité les bonnes grâces du comte de Clermont, prince du sang de France ». Jean Cupis ajoute qu'il « n'y est pour rien, et qu'il n'avait aucun droit sur sa sœur[2] ».

Or, ce Jean Cupis n'est autre que le violoniste Jean Cupis Camargo, baptisé en la paroisse Saint-Nicolas de Bruxelles le 23 novembre 1711[3]. Quoique son acte de baptême ne lui donne que le seul prénom de Jean, on l'appelait cependant Jean-Baptiste, ainsi qu'il résulte d'un certificat qui lui fut délivré par le duc de Choiseul-Praslin à la date du 9 février 1773[4].

Le père de Jean-Baptiste Cupis, Ferdinand-Joseph, était professeur de musique et de danse et tenait une boutique à Bruxelles, rue de la Montagne, à l'enseigne du Fuseau doré[5].

Dans son *Tableau de Paris*, Mercier trace un amusant portrait de ce personnage. « Lorsqu'il vint pour me donner la première leçon de Menuet, il avait soixante ans; j'en avais dix; j'étais aussi haut que lui. Il tira de sa poche un petit violon, dit *pochette*, m'étendit les bras, me fit plier le jarret; mais au lieu de m'apprendre à danser, il m'apprit à rire; je ne pouvois regarder les petits yeux de M. Cupis, sa perruque, sa veste qui lui descendoit jusqu'au genou, son habit de velours ciselé; je ne pouvois entendre ses exhortations burlesques pour faire de moi un danseur, accompagnées de ses soixante années de danse magistrale, sans une dilatation de la rate. Jamais il ne vint à bout de me faire obéir à son aigre violon; j'étois toujours tenté de lui sauter par-dessus la tête. Le soir, je faisois à mes camarades la description de M. Cupis, de pied en cap; sans lui, je n'aurois pas été descripteur; il développa en moi le germe qui depuis a fait le *Tableau de Paris*. Il me fallut peindre sa physionomie grotesque, ses bras courts, sa tête pointue; et, depuis ce tems-là, je me suis amusé à décrire[6]. »

D'après le *Nécrologe* de 1770, Marie-Anne Cupis, autrement dite « la Camargo », serait venue à Paris vers l'âge de dix ou onze ans, avec son père, sur les conseils de la princesse de Ligne, pour y prendre des leçons de Mlle Prévost[7]. Le père

1. *Requête* adressée en 1773 à l'impératrice Marie-Thérèse, par Jean Cupis. *Ibid.* Cf. Rietstap, *Armorial général*, t. I, p. 496.

2. Jean Cupis dit encore qu'il « s'est trouvé dans le cas de devoir souffrir ce qu'il ne lui a jamais été libre d'empêcher ». — Il produisait des certificats, dont l'un, émanant du duc de Choiseul-Praslin, pair de France et ministre d'Etat, déclarait que Choiseul connaissait « depuis quarante ans le S[r] Jean-Baptiste Cupis, alias de Camargo, père de deux enfans mâles qui sont tous deux officiers dans le service de France » et que Cupis n'avait jamais dérogé.

3. Voici son acte de baptême, à la date du 23 novembre 1711, paroisse Saint-Nicolas de Bruxelles :

« Baptizatus est Joes [Joannes] filius Ferdinandi Josephi [de Cupis alias] Camargo et Annæ-Mariæ de Smet, conjugum, quem susceperunt Joes de Smet et Antonia de Werde. »

On lit en marge du Registre : « Vide mandatum curiæ Ecclesiasticæ in fine hujus libri quoad additionem de Cupis, etc. » A la fin du Registre, en effet, se trouve consigné l'ordre de modifier la teneur de l'acte.

4. Bibl. roy. de Bruxelles, Ms. 1266, fonds Goethals.

5. Communiqué par M. Emile Dacier.

6. Mercier, *Tableau de Paris* (Ed[on] de 1788), XII, p. 227.

7. *Nécrologe des Hommes célèbres de France* (1770), p. 103. — *Eloge de Camargo* reproduit dans le t. IV (consacré à Lancret) des *Gravures françaises du dix-huitième siècle*, par Bocher, p. 16-17. — La Camargo débuta à Paris, en mai 1726, et, d'après le *Mercure*, elle aurait eu, à cette époque, de quinze à seize ans, âge qui ne correspond pas à la date de naissance, avril 1715, que lui donnent MM. Chibert et Colin. Voici, en effet, le passage du *Mercure* re-

Camargo fut vraisemblablement le premier maître de musique de ses trois fils : Jean-Baptiste, Charles et François; mais on ne faisait pas grand cas de ses talents : « Le sieur Camargo [père de Mlle Camargo], écrit Meusnier, n'a jamais été recommandable que dans les guinguettes des environs de Paris, où il allait racler du violon, pendant la belle saison. » Le *Journal de police* ajoute qu' « on l'a encore vu exercer ses talents au bal de l'Opéra et dans différentes assemblées moins brillantes[1] ». Des documents de comptabilité des archives de l'Opéra font apparaître, en effet, à partir de 1750, parmi les symphonistes externes et parmi les symphonistes des bals, un certain violon, nommé Camargo père, et qui se confond certainement avec le bonhomme caricaturé par Mercier; du 11 novembre 1750 au 23 février 1751, Camargo père assiste à vingt bals, pour chacun desquels il touche dix livres, une bouteille de vin et un pain[2]. On lit à côté de son nom celui d'un autre symphoniste externe, Camargo fils, en qui il convient vraisemblablement de voir François Cupis[3], le plus jeune des fils de Ferdinand-Joseph. A cette époque, François Cupis était un garnement de la pire espèce, et, le 22 avril 1751, ses parents sollicitaient du Prévôt de Montmartre son arrestation : « Quoiqu'ils n'aient rien épargné, écrivaient-ils, pour donner à leurs enfants une éducation convenable à leur naissance », ils avaient le malheur de constater qu' « il en est parmi eux qui se sont dérangés au point de leur faire craindre qu'ils ne les déshonorent par quelque crime ». Camargo père, on le voit, n'oublie jamais de faire état de sa naissance. Son fils François, étudiant de seconde au collège des Quatre Nations, « s'est attroupé avec une troupe de libertins »; il a dérobé à son père du linge et des hardes, dont une veste de drap d'argent, et on craint qu'il n'ait vendu une partie des objets volés. Il s'est enfui du collège pour se retirer chez un autre de ses frères, Charles Cupis, demeurant

latif à ces débuts : « Le même jour [5 mai 1726], la Dlle Camargo, danseuse de l'Opéra de Bruxelles, qui n'avait jamais paru ici, dansa les *Caractères de la danse*, avec toute la vivacité et l'intelligence qu'on peut attendre d'une jeune personne de quinze à seize ans. Elle est l'élève de l'illustre Mlle Prevost, qui la présenta au public. Les cabrioles et les entrechats ne lui coûtent rien, et quoi qu'elle ait encore bien des perfections à acquérir pour approcher de son inimitable maîtresse, le public la regarde comme l'une des plus brillantes danseuses qu'on sçauroit voir, surtout pour la justesse de l'oreille, la légèreté et la force. » (*Mercure*, mai 1726, p. 1003.)

Elle reparut, toujours dans les *Caractères de la danse* de Rebel, le 5 juin, après la reprise de *Thétis et Pélée* (*Mercure*, juin 1726, p. 1239).

Sur le Livret d'*Ajax* (16 juin 1726), figurent « Mlle Sophie Camargo », et, dans la distribution (prologue, actes I, IV), Mlle Sophie (*sic*). Nous pensons qu'il convient de voir dans cette désignation, non pas le prénom d'une sœur de la Camargo, comme l'a cru Campardon (*L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle*, t. I, p. 158), mais bien une mauvaise graphie du nom de Cupis, nom qui est orthographié tantôt Cuppi, Cappi, Capi, Sophie. — C'est ainsi qu'on lit dans le *Mercure* de juillet 1726 : « La Dlle Prévost joint à son mérite personnel celui de faire un présent très agréable au public dans la personne de la Dlle *Sophie ou Camargo*, qui répond parfaitement aux soins qu'elle prend de la perfectionner. » (P. 1656.) Voilà donc qui lève tous les doutes sur l'identité de la danseuse désignée sous le nom de *Sophie*.

On voit encore, en septembre 1726, dans le Ballet des *Amours déguisés*, Mlle Sophie Camargo. — En 1727, apparaît une nouvelle Camargo, désignée sous le nom de Camargo cadette = Camargo C. — (Les *Amours des Dieux*, 14 septembre 1727.) Nous noterons que par testament en date du 8 mars 1766, une demoiselle Marie-Antoine de Cupis, alias Camargo, demeurant rue de Bourbon, à Paris, instituait Anne de Cupis, alias Camargo, sa sœur, pour sa légataire universelle.

(Arch. Seine, *Insinuations*, 248, f° 117ro.)

1. *Journal de police inédit* de Meusnier (Année 1753. Arch. de la Bastille, Ms. 10235. — Bibl. de l'Arsenal).

2. Arch. Opéra, *Emargements*, 19.

3. François Cupis, né à Paris, le 10 novembre 1732, et baptisé en l'église Saint-Sauveur, eut pour marraine sa sœur, la danseuse Marie-Anne Cupis (Jal, *Dictionnaire critique*, p. 308). Ses parents demeuraient alors rue Beaurepaire.

rue de Bellefonds, à la Nouvelle France, « avec une particulière se disant sa femme[1] ».

De fait, les fils Cupis, Charles et François, jouissaient d'une détestable réputation, et une plainte portée contre eux, en 1759, par un marchand de vins nommé Jean-Bertrand, nous dévoile leurs habitudes d'ivrognerie et de violence. L'information faite contre eux par le commissaire au Châtelet, les désigne sous le nom des *frères Cupis musiciens*[2].

Comme Jean-Baptiste Cupis fut, lui aussi, musicien, il en est résulté des confusions qui se sont perpétuées même chez les historiens modernes; on a notamment confondu François Cupis avec son aîné Jean-Baptiste[3].

François, connu aussi sous le nom de Cupis le jeune, était violoncelliste. Nous savons, par son inventaire après décès, en date du 16 décembre 1808, qu'il possédait trois violoncelles et un alto[4]; quant à Charles, il faisait partie, en 1746, de l'orchestre de l'Opéra, ainsi qu'en fait foi une information pour scandales et voies de fait en date du 13 août 1746, au cours de laquelle il est qualifié d'ordinaire de l'Académie royale de musique[5].

L'état général du personnel de l'Opéra à la date de 1750 mentionne, en effet,

1. Arch. nat., Z². 2463. — Ferdinand-Joseph et sa femme n'ont jamais accordé leur consentement au « prétendu mariage » de leur fils Charles.

2. *Information pour Jean Bertrand, marchand de vins à Paris, demandeur et accusateur, contre les Srs Cupis frères, Musiciens, et le nommé Bertrand, deffendeurs et accusés.* — (Arch. nat., Y 15060).

Ce « nommé Bertrand » était un tabletier qui, le vendredi 18 mai 1759, se trouvait avec les deux Cupis au cabaret du marchand de vins Jean Bertrand, situé rue Popincourt, faubourg Saint-Antoine; l'un des Cupis (Charles), désigné par la dénomination de « Cupis aîné », s'entend sévèrement qualifier par un témoin, la femme Marguerite-Rose Aubert, qui déclare qu'il est « un homme insultant » et qu'il se prend souvent de vin. On s'accorde à signaler sa mauvaise conduite; il vit avec une femme qui n'est pas la sienne « et dont le mari habite soit Reims, soit Soissons ». — D'après la déposition d'un sieur Jean-Baptiste Vitat, marchand forain, Charles Cupis se serait mis en société avec lui pour fabriquer et vendre des chandelles; Vitat aurait fait des avances de fonds dans ce but, et aurait même consenti à des dépenses pour entretenir le musicien et sa maîtresse; Cupis lui doit de ce chef 250 livres qu'il n'a jamais voulu lui rembourser; il s'efforçait de rencontrer Vitat afin de chercher querelle à son créancier.

3. L'article de Fétis sur François Cupis est erroné (t. II, pp. 404-405). Fétis confond François et Jean-Baptiste. — De même, MM. Vial et Capon commettent une confusion lorsqu'ils identifient le Cupis de Montreuil avec François. — M. Wotquenne croit également à tort que les pièces de Cupis insérées dans l'*Art du violon* de Cartier sont de François (*Catalogue du Conservatoire de Bruxelles*, DD. 8884). De même encore, Ch. Malherbe, dans le tome II des *Œuvres complètes* de Rameau, identifie François avec le violoniste.

4. Minutes de Me Breuillaud, notaire à Paris. — François Cupis mourut à Paris, faubourg Montmartre, n° 18, le 13 octobre 1808. — Il possédait : une basse de Châtelin estimée 48 fr., une basse de Pierret [Claude Pierray] estimée 72 fr. et une basse de Pileur [Claude-Edme-Jean Prieur] estimée 15 fr. Une quinte, qui lui appartenait également, n'était prisée que 5 fr.

François Cupis quitta l'Opéra le 3 juillet 1770, et signa, le 3 novembre de la même année, un acte de renonciation au théâtre; après quoi, le 6 novembre, il épousa, à Saint-Eustache, Marie-Reine Thomé de Beaumont, fille d'un 1er commis au bureau des rentes des secrétaires du Roi (Jal, *loco cit.*, p. 309). Le contrat de mariage porte la date du 31 octobre 1770 (Minutes de Me Greslé, notaire à Paris). L'*Inventaire après décès* du musicien nous apprend que, devenu veuf de sa première femme, François Cupis contracta une seconde union avec Félicité-Marthe Léonard. — Il avait eu de Marie-Reine Thomé de Beaumont 4 fils nés respectivt en 1771, 1773, 1774, 1776, et une fille, Adélaïde-Marie-Reine, née le 16 décembre 1779, rue de Bellefonds (Collection Parent de Rozan, t. 55, f° 108vo). Élève de Bertaut, il publia en 1772 une *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle* (*Annonces*, 20 février 1772, p. 143).

5. Arch. nat., Y 12149. E. Campardon, *l'Académie royale de musique au dix-huitième siècle*, t. I, pp. 157-158. Charles Cupis, qui s'intitule « Ordinaire de l'Académie royale de musique », porte plainte contre trois individus qui l'avaient attaqué, lui et sa femme Marie-Anne Moulin.

au nombre des six « Parties » de l'orchestre, Camargo, entré en 1746, et touchant 450 livres d'appointement « pour servir de Cor de chasse»[1].

Nous sommes mal informé sur la jeunesse de Jean-Baptiste Cupis, auquel son père donna ses premières leçons de violon. Il eut certainement d'autres maîtres, mais les auteurs contemporains ne nous les ont pas fait connaître. Ancelet se borne à écrire cette phrase vague : « Cupis, né avec les plus heureuses dispositions, a profité dans sa jeunesse des meilleurs Maîtres françois et italiens. » Tout ce que nous savons, c'est que, par contrat du 22 septembre 1729, il épousa, à Paris, Constance Dufour, fille de Jacques Dufour, bourgeois de Paris, et d'Elisabeth Seré. De ce mariage naquirent deux fils, Jean-Baptiste et Marc-Suzanne-Jean[2]. Jean-Baptiste Cupis ne cultivait pas seulement le violon; cavalier consommé, il défrayait les *Nouvelles à la main* de ses prouesses équestres. On y lit en effet, à la date du 1er septembre 1730, l'entrefilet suivant : « Ces jours passés, le sieur Capi[3], frère de la demoiselle Camargo de l'Opéra, ayant monté un cheval fougueux pour le dompter, le cheval prit le mors aux dents sur le Pont-Royal et sauta par-dessus le parapet dans la rivière. Le jeune homme, s'estant débarrassé de ses étriers, se mit à la nage et ramena le cheval par la bride au bord de l'eau, sans aucun autre accident[4]. » L'anecdote reçoit une autre version, fort peu différente, dans le *Journal d'un Bourgeois de Popincourt* : « Un homme de sa connaissance, y est-il dit, avoit un cheval fougueux indomptable, qu'il propose de lui vendre et qu'il lui vend en effet; maître une fois du coursier, Cupis monte lestement dessus et sort pour aller faire un tour de promenade dans la campagne; mais, en traversant le Pont-Royal, il est emporté par ce quinteux animal par-dessus le parapet au milieu de la rivière. L'intrépide cavalier, sans perdre ni la tête ni les arçons, toujours la bride en main, gagne tranquillement, avec son indocile monture, le bord de l'eau sans aucun accident. » Et le journal de conclure, par cette formule lapidaire qui enferme les talents d'écuyer, de chasseur et de violoniste de Cupis : « Un homme également propre au poil comme à la plume, ainsi qu'à l'archet[5]. »

Si les gazettes accueillaient l'écho des talents équestres de Cupis, les registres des privilèges montrent que, dès la fin de 1737, le musicien n'était pas demeuré inactif. En effet, Jean-Baptiste Cupis prenait, le 20 décembre 1737, un privilège valable neuf ans, à partir du 12 janvier 1738[6], « ayant fait remontrer qu'il avait composé plusieurs sonates ou pièces instrumentales pour le violon sans paroles[7] ». A l'aide de ce privilège, il publie sa première œuvre, *Six Sonates à violon seul avec la basse continue*, qu'il dédie, en 1738, au duc d'Antin, pair de France et gouverneur de l'Orléanais, dans les termes suivants :

« Monseigneur,

« Les bontez dont vous avez toujours daigné m'honorer ne me permettent de mettre au jour ces premiers essais de ma composition, sans vous donner un

1. *Etat général des Acteurs et Actrices du Chant, Danseurs et Danseuses, Symphonistes de l'Orchestre*, 1er avril 1750. (Archives de l'Opéra, A¹.)

2. Ms. 1266, fonds Goethals. (Bib. roy. de Bruxelles.)

3. On voit ici une des graphies du nom de Cupis.

4. Bib. nat., Ms. 26700, 1er septembre 1730.

5. *Journal d'un Bourgeois de Popincourt, avocat au Parlement*, t. I, 251 recto et verso.

6. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 438.

7. Texte du privilège du 20 décembre 1737 inséré à la fin de sa seconde œuvre de sonates de violon.

témoignage public de ma reconnaissance. En vous consacrant mon ouvrage, Monseigneur, je n'entreprendrai pas de célébrer les hautes qualités qui soutiennent si parfaitement en vous l'éclat d'une Illustre naissance; il ne convient pas à la Musique d'usurper les droits de L'Éloquence et de la Poésie; c'est assez pour elle de pouvoir, au milieu des soins que vous prenez pour remplir avec gloire le rang où vous estes élevé, vous procurer quelques plaisirs; heureux si, en y contribuant, je fais connoître à tout le monde le profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« J.-B. Cupis[1]. »

Cette année-là, 1738, Cupis fit son apparition au Concert spirituel, presque en même temps que le violoncelliste Barrière; le 1er avril 1738, en compagnie de Guignon et de Blavet, il exécute « dans la plus grande perfection plusieurs excellentes Pièces de Symphonie[2] ».

Le *Mercure* range M. Cupi, « frère de Mlle Camargo, célèbre danseuse », au nombre de nos violonistes les plus réputés : « Il vient, écrit-il, de faire paraître un talent pour le violon capable de le faire placer au même niveau [que Guignon et Leclair], et, comme il est plus jeune, il peut faire encore de grands progrès et les égaler au moins ; le journal le déclare « très capable de réunir en lui le sentiment, le tendre et le doux de M. Leclerc, avec le feu, le brillant, le surprenant de Guignon[3]. »

Toujours flanqué de Guignon et de Blavet, Cupis exécute au Concert spirituel, en 1739, plusieurs « excellentes pièces de symphonie[4] ». Les 3, 13 et 24 mai 1742, son nom apparaît sur l'affiche, à côté de celui de Mondonville, dans des concertos et sonates de violon[5].

Considéré comme un de nos meilleurs violons, Jean-Baptiste Cupis participait à toutes les fêtes musicales; c'est ainsi que Luynes le cite au nombre des musiciens qui se firent entendre, le 26 avril 1745, chez le prince d'Ardore, ambassadeur des Deux-Siciles, à l'occasion du mariage du Dauphin. « Il y eut grande musique, composée de tout ce qu'il y a de meilleur en ce genre en voix ou instruments, Jéliotte, Mlle Fel, M. Van Loo, pour chanter, Cupis, pour le violon, Blavet, pour la flûte, etc.[6]. » C'est vraisemblablement lui qui, sous la désignation de Cupis, figure sur les comptes des Menus-Plaisirs, à l'occasion des spectacles donnés cette année-là pour le mariage du Dauphin. Les trois violonistes, Cupis, Marella et Francœur l'aîné, touchent chacun 192 et 200 livres[7].

Jean-Baptiste Cupis n'appartint ni à la musique royale ni à l'orchestre de l'Opéra. Il pouvait cependant se prévaloir du titre d'officier du roi, car, dès 1750, nous le voyons en possession d'une charge de lieutenant du parc royal de Vin-

1. *Sonates* | *A violon seul* | *Avec la Basse continue* | *Composées* | *Par M. Cupis* | *Dédiées* | *A M. le Duc Dantin* | *Pair de France* | Ier Œuvre | Prix 6 livres en blanc | Gravées par le Sr Hue. A Paris | chès | L'Auteur, rue de Richelieu, chez M. Gagne, Beigneur. | La Veuve Boivin, Mde, rue Saint-Honoré, à Règle d'Or. | Le Sr Le Clerc, Md, Rue du Roule, à la Croix d'Or | 1738. | A. P. D. R.

Louis de Pardaillan de Gondrin, deuxième du nom, duc d'Antin, dit le duc d'Epernon, pair de France et colonel du régiment auquel il donnait son nom, était né le 9 novembre 1707 ; il mourut le 9 décembre 1743. (La Chesnaye Desbois, t. XV, p. 442.)

2. *Mercure*, avril 1738, p. 793.

3. *Ibid.*, juin I, 1738, p. 1116. — (*Mémoires pour servir à l'Histoire de la Musique vocale et instrumentale.*)

4. *Ibid.*, mars 1739, p. 589.

5. *Ibid.*, mai 1742, p. 1256.

6. Luynes, *Mémoires*, t. VI, p. 422. Sur le prince d'Ardore, ambassadeur des Deux-Siciles, voir notre article du *Courrier musical* du 1er mars 1913.

7. Arch. nat., O13253, fo 12b.

cennes et officier de la Capitainerie. Un brevet de don, en date du 14 août 1750, lui octroie une petite maison, appelée *le Chenil*, avec un terrain situé dans le parc de Vincennes près de la Ménagerie[1] : c'est, sans doute, de cette maison de campagne, « sise à Saint-Mandez, dans le parc de Vincennes », qu'il est question dans une information faite à l'occasion d'un vol dont Jean-Baptiste Cupis fut victime en août 1755; le lieutenant des chasses avait remplacé son domestique Dauphin par « un particulier » nommé Thomas Richer, dit Devaux, qu'il avait lui-même congédié le 25 août. Un des fils de Cupis, qui, comme son père, portait les prénoms de Jean-Baptiste, rentrant un soir de la chasse, apprit qu'un inconnu avait franchi le mur du jardin et s'était enfui. Un couvert d'argent, un pistolet de poche et divers effets avaient disparu. A la suite de la déposition du fils Cupis, on arrêta le nommé Richer, qui du reste nia le vol dont on l'accusait[2]. Au moment de cette affaire, notre veneur musicien habitait à Paris, rue Neuve des Petits-Champs, près la rue et paroisse Saint-Roch.

Postérieurement à 1742, il avait donné un second livre de sonates, sur le titre duquel figure son adresse : « Rue Neuve des Petits-Champs, à côté de l'hôtel Saint-Pouenge[3], » et dont il fait hommage à l'un de ses protecteurs, le duc de Nivernais, pair de France, colonel du Régiment Limousin, etc., et, par-dessus le marché, grand amateur de musique[4].

« Monseigneur,

« La protection que vous accordès à un talent que vous n'avès pas dédaigné d'acquérir et les bontés particulières dont vous m'honorès m'engagent et m'autorisent à vous consacrer cet ouvrage. C'est un hommage de ma reconnoissance et un gage du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'estre, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« J.-B. Cupis. »

L'auteur déclarait en outre avoir ajouté « à son premier livre les agréments nécessaires pour que l'on joue ses ouvrages dans son goût ».

C'est dans ce recueil de sept sonates que se trouve le fameux *Menuet* de Cupis[5].

Notre musicien, déjà si riche en talents de toutes sortes, devait, dans sa vieillesse, se révéler arboriculteur. Après avoir donné du père Cupis le portrait que nous avons reproduit ci-dessus, Mercier s'étend longuement sur Jean-Baptiste. « Son fils, écrit-il, fut aussi un violon assez distingué, mais il fit mieux que de filer des sons. Agriculteur, retiré à Bagnolet (non, à Montreuil, tout à côté), il

1. Arch. nat., O¹94, f° 193. *Brevet de don* du 14 août 1750; le terrain était d'une contenance de 2 arpents.

2. *Déclaration des Sieurs Cupis, père et fils, du vol à eux fait.* Interrogatoire et emprisonnement de Thomas Richer, dit Devaux, et information du 27 août et 8 septembre 1755. Arch. nat., Y. 15630.

3. *Sonates* | *Pour* | *Le Violon* | *Composées* | *Par Mr Cupis* | *Dédiées* | *A M. le Duc De* | *Nivernois* | *Pair de France* | *Second œuvre* | Prix 9 livres en blanc | Gravées par le Sr Hüe. | — Ce recueil est postérieur à 1742, car il ne figure pas sur le *Catalogue* Boivin de 1742. — D'après l'*Etat de Paris* de 1759, Cupis, « maître de violon », habite « à côté de la rue d'Antin », ce qui correspond bien à l'indication donnée par ce livre de sonates pour son domicile (p. 186).

4. Nous rappellerons à ce propos qu'à l'appui de la requête qu'il adressait en 1756 à l'impératrice Marie-Thérèse, J.-B. Cupis produisait un certificat émanant du duc de Nivernais et déclarant qu'il ne s'était jamais écarté des sentiments d'honneur dont les gentilshommes sont si jaloux. — Ms. 1266, fonds Goethals. — Juillet 1773. (Bib. roy. de Bruxelles.)

5. Le *Menuet* de Cupis se trouve, avec des variations, à la Bib. du Conservatoire; il est manuscrit. Le 1er *Recueil* de Blavet l'insère aussi à la page 42.

devint l'homme qui, depuis la création du monde, sut faire produire à ses arbres les plus belles pêches; leur saveur, leur grosseur, leur velouté n'ont rien d'égal dans les climats les plus fortunés. Des expériences suivies, une attention particulière, des vues fines, leur attribuèrent une propriété unique. J'ai vu de ces pêchers, taillés de ses mains, qui, en espalier, avoient 42 pieds d'envergure. » Plaisamment, Mercier ajoute : « Je voudrois que l'on donnât à M. Cupis le surnom de *pêcher,* et que quiconque auroit cultivé un arbre jusqu'à la perfection en eût le surnom. » Au reste, Cupis était un spécialiste du pêcher, car, d'après l'auteur du *Tableau de Paris*, ses autres arbres fruitiers, malgré les soins dont il les entourait, « n'avoient point la beauté de ses pêchers[1] ».

De cette culture, Jean-Baptiste Cupis tirait un revenu assez appréciable, encore que son « petit bien » ne fût que d'un arpent et demi; écoutons le bourgeois de Popincourt : il va nous dire que le « fameux Cupis, dont on parlait tant et dont on ne parle plus actuellement », vit retiré à Montreuil; en dépit de ses soixante-dix-sept ans, « il fait très avantageusement valoir par lui-même sa petite propriété, puisqu'il en retire annuellement 9 ou 10 mille livres en fruits de toutes espèces qu'il envoie vendre à Paris par ses préposés; c'est ainsi que, dans sa vieillesse, il est devenu cultivateur intelligent, après avoir été, durant sa jeunesse, excellent violon, sçavant compositeur de musique, témoin le Menuet qui porte son nom[2]. » Il avait donné, à une époque que nous n'avons pu préciser, une IIIe œuvre, consistant en *3 Symphonies à quatre parties*[3].

C'est à Montreuil qu'il mourut, le 30 avril 1788, à six heures du matin, dans sa maison de la rue Marchande. Il ne laissait qu'un fils, Marc-Suzanne-Jean, son autre fils Jean-Baptiste étant mort avant 1778, puisque le manuscrit Goethals dans sa généalogie des Cupis, ne cite qu'un seul fils de Jean-Baptiste vivant en 1778[4].

Au moment de la mort de son père, Marc-Suzanne-Jean Cupis, écuyer et chevalier de Saint-Louis, était capitaine de cavalerie en garnison à Abbeville. La maison que le défunt habitait à Montreuil lui appartenait, et, en outre, Cupis était locataire à Paris d'un appartement situé au quatrième étage de la maison rue Neuve Saint-Roch, en face le cul-de-sac de la Sourdière. Jean-Baptiste Cupis laissait un testament olographe en date du 1er mars 1785 qui ne comporte qu'un legs de 400 livres de rentes viagères à des gens de service[5].

1. Mercier, *Tableau de Paris* (1788), XII, p. 229.

2. *Journal d'un Bourgeois de Popincourt*, pp. 15, 16.

3. Ces symphonies figurent à la Bib. du Conservatoire, dans le Recueil n° 17026, à la suite des *Divertissements* de Spourny.

4. Voici son acte de décès : « L'an 1788, le 1er may, fut inhumé Jean-Baptiste de Cupis, Ecuyer, âgé de soixante-dix-huit ans, décédé la veille, en sa maison rue Marchande de cette paroisse, l'inhumation faite en présence de Jean Claude Mareau, Bourgeois de Paris, de Benoist Joseph Midavaine, Bourgeois de Paris, de Louis Omer Maillet, arpenteur Royal de cette paroisse, de Prosper Laforge. » (Signatures.) (Montreuil. *Extrait du Registre des Actes de baptêmes, mariages et sépultures pour l'année 1788.*)

5. Arch. nat., *Scellés* Y 15865. — G. Cucuel, *Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au dix-huitième siècle*, 1re série. — (*Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique, janvier-mars 1913*, pp. 244-245.) Marc-Suzanne-Jean Cupis mourut à Montreuil le 8 février 1808; il était veuf de Pétronille Brailly (Montreuil, *Extrait du Registre des Actes de Décès* pour 1808).

* * *

Tels sont les quelques documents biographiques que nous avons pu recueillir sur Jean-Baptiste Cupis, originale figure d'officier de la Capitainerie royale, tour à tour virtuose, compositeur, écuyer, horticulteur et par-dessus tout fortement entiché de sa noblesse, puisque, sur la fin de sa vie, et au moment où il maniait si fructueusement le sécateur, il posait sa candidature au titre de baron[1].

Nous donnons ci-après le fac-similé de sa signature en 1738 : Cupis

J.-B. Cupis passa pour un violoniste de grand talent. Daquin reflète fidèlement l'opinion qu'en avaient ses contemporains lorsqu'il écrit : « On a coutume de joindre aux grands violons que je viens de nommer [Leclair et Guignon] M. Cupis. Je suis cette règle avec d'autant plus de plaisir que je le regarde comme un des premiers hommes du tems, il fait le principal agrément de tous les concerts où il se trouve, et il y a des connoisseurs qu'on ne peut accuser de partialité et qui m'ont assuré qu'il était très capable de réunir le sentiment et le tendre de M. Le Clair avec le surprenant et le feu de M. Guignon[2]. Tout le monde connoit le fameux menuet de M. Cupis; les amateurs lui ont entendu jouer cent fois et lui redemandent tous les jours, sans jamais se lasser de l'entendre; il n'y a guère que lui capable d'assaisonner ce morceau d'aussi jolis traits; il lui donne toujours un coloris nouveau, et ce menuet si flatteur, si agréable, passe encore pour un air moderne, quoique composé, depuis plusieurs années[3]. » D'autre part, Ancelet, après avoir vanté ses heureuses dispositions, déclare qu'il « a eu le mérite de se former un genre et un goût, pour ainsi dire original, qui a plu généralement aux dames. Son jeu coquet et séduisant fait valoir la musique la plus commune et on peut le considérer comme un des meilleurs violons de chambre qui aient paru[4] ». Remarquons, chose intéressante au point de vue de l'esthétique de l'époque, avec quelle prudence Ancelet fait de l'originalité une qualité. Un des plus beaux titres de noblesse artistique de Cupis est celui qui lui fut conféré par Rameau en donnant le nom de « La Cupis » à une des pièces du cinquième Concert de ses *Pièces de clavecin en Concert*.

Marpurg lui octroie le numéro 4, après Leclair, Mondonville et Guignon; il le qualifie d' « artiste très plaisant », et lui attribue un livre de quatuors, en lequel il convient, peut-être, de voir ses *Symphonies à quatre parties*. Sur le fameux menuet, il confirme l'appréciation des deux auteurs précédents : « Il a fait un certain Menuet avec beaucoup de changements, ce qui a fait pleurer une fois une charmante et tendre dame de la cour[5]. » Heureux temps que celui où des variations faisaient pleurer! Quant à Boisgelou, voici le jugement qu'il porte sur Cupis :

1. Requête à l'Impératrice, de 1773. — Ms. 1266, fonds Goethals (Bruxelles).

2. On remarquera le succès que connut cette dernière phrase, car on la trouve dans le *Mercure* de 1739 et dans l'*Histoire de la musique* de dom Caffiaux.

3. Daquin, *Hommes célèbres,* tome I, pages 135-136.

4. Ancelet, *Observations sur la Musique et sur les Musiciens,* pp. 15-16.

5. Marpurg, *Nachricht von französischen Violinen,* t. I, p. 470.

« Excellent violon, il mettait beaucoup de goût et de grâce dans son jeu, mais fort peu dans ses compositions. Le fameux Menuet qui lui a fait tant de réputation, à qui l'on a donné son nom et qu'il a inséré dans une des sonates de son deuxième livre, n'est pas de lui[1]. » Malheureusement, Boisgelou ne prouve jamais ce qu'il avance, et, dans l'espèce, il a omis de nous dire de qui était le *Menuet* de Cupis.

II

Les œuvres instrumentales de Jean-Baptiste Cupis sont au nombre de trois :

I. *Sonates à Violon seul avec la Basse continue*, Œuvre I (1738).

II. *Sonates pour le Violon*, Œuvre II (postérieurement à 1742).

III. *Symphonies à quatre parties*[2], Œuvre III.

Morphologie. — Treize sonates pour le violon et la basse continue, dont six dans le premier recueil et sept dans le deuxième, tel est le bilan des compositions que Jean-Baptiste Cupis a laissées pour le violon.

Enfermées toutes sauf une dans un cadre à quatre mouvements, ces sonates débutent onze fois sur treize par une pièce lente ou d'allure modérée (*Andante*) et se terminent par un morceau vif, *Allegro, Presto, Vivace, Tambourin, Giga*. C'est la Sonate I de l'œuvre II qui contient le fameux *Menuet* de Cupis, placé à la fin de la composition.

Mais il importe de signaler ici une particularité spéciale aux sonates de Cupis. Bien que notre auteur adopte un cadre quaternaire, il ne distribue pas les divers mouvements de ses sonates, à l'intérieur de ce cadre, en en faisant régulièrement alterner les vitesses. Souvent, il place le mouvement lent en tête, et aligne, à sa suite, trois *Allegros*.

Tel est le cas pour les Sonates II, IV, V (œuvre I), II (œuvre II). On a donc, à côté du type A, B, A′, B′, le type A, B, B′, B″. La Sonate VII de l'œuvre II, composée de trois morceaux seulement, se coule dans le moule de la *Sinfonia* italienne, B, A, B′; elle offre, elle aussi, une singularité digne de remarque : le mouvement lent central se compose, en réalité, d'un *Andante* 3/4 encadré dans deux *Amoroso* aussi en 3/4, et dont le second reproduit exactement la partie mélodique du premier, mais dont la basse présente une variation en doubles croches de celle du premier. On se trouve donc, ici, en face de la disposition ci-après :

	Amoroso Andante 3/4	
Vivace C	*Andante* 3/4	*Vivace* 2
	Amoroso Andante 3/4	

A l'exemple de la plupart des musiciens de son temps, Cupis pratique le dédoublement de certaines pièces (Sonate II, œuvre I, Sonates II et III, œuvre II); il cultive le genre *Rondeau* (Sonates II, IV, VI, œuvre I) et construit plusieurs de ses *Arias* sur le type *lied a, b, a*[3]. La Sonate VI du premier recueil contient même un *Aria amoroso* (Cupis aime beaucoup cette épithète) dont la deuxième reprise se prolonge en variations figurées.

1. Boisgelou, *Catalogue ms.*

2. Ces *Symphonies à 4 parties* (*Œuvre* III) se trouvaient, comme nous l'avons dit plus haut, à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, à la suite des *Divertissements* de Spourny, n° 17026 du Catalogue ms.); mais elles ont été égarées lors du déménagement de cette bibliothèque.

3. *Cantabile Aria* 3 de la Sonate III (*Œuvre* I), et *Aria amoroso* 3 de la Sonata VI (même recueil).

Thématique et composition. — Presque toujours complexe, fouillée, bariolée de traits qui amalgament les rythmes binaire et ternaire, la thématique de Cupis laisse apercevoir de temps en temps, et notamment dans les *Arias*, des inflexions inédites et une saveur indiscutable de modernisme. On sent qu'une ère nouvelle ne va pas tarder à s'ouvrir pour la mélodie, qui, peu à peu, s'affranchira de son formalisme rigide et du diatonisme intransigeant qui en limite l'essor.

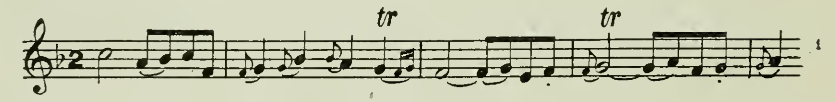
Notre violoniste reste attaché à l'usage du cyclisme et assure par ce procédé l'unité thématique de ses sonates; c'est ce qu'on peut constater en comparant les motifs initiaux des quatre mouvements de la Sonate II du deuxième recueil.

Une impression nouvelle se dégage de plusieurs mélodies lentes ou modérées dont la ligne flexueuse ne rappelle plus les *Sarabandes* dolentes ou les *Arias* minaudiers.

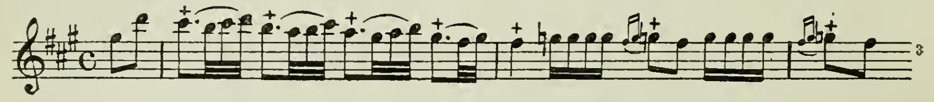
Voici de quelle façon s'ouvre le *Cantabile* 3 de la Sonate III (œuvre I). Dès la première mesure, la mise en œuvre d'un *Vorhalt* sanglotant soulève la mélodie et l'enveloppe d'une mélancolie plus poignante et plus vécue que celle, souvent fade et languissante, qui se dégage des *Airs* de l'ancien style :
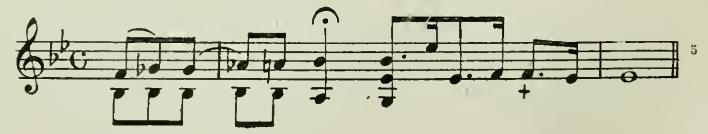


Et n'y a-t-il pas comme un avant-goût de romantisme dans cet *Andante* qui annonce le sentimentalisme d'un Grétry :



Cupis multiplie les *coulés* et les petites notes à l'intérieur de ses thèmes. A l'exemple de Guignon, il enrubanne de *grupetti* un motif d'*Andante*[2], ou bien souligne ses modulations au moyen de trilles :



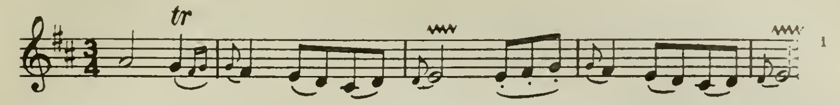
S'il se plait à imprimer à quelques *Largos* ou à quelques *Adagios* un mouvement de *Sicilienne*[4], il n'abandonne pas toutefois les clichés graves et majestueux qui sont fournis par l'emploi d'un style saccadé. Une habitude assez fréquente chez lui consiste à faire précéder les cadences des pièces lentes d'un point d'orgue suspensif :



Le *Menuet* qui clôt la première Sonate de l'œuvre II, *Menuet* dont la paternité lui fut contestée et qui ne tarda pas à devenir célèbre comme les morceaux du même genre d'Exaudet et de Fischer, ne présente pas une bien grande originalité.

1. *Andante* 2 de la Sonata IV (*Œuvre* II).
2. *Andante* 3/4 de la Sonata VII (*Ibid.*).
3. *Adagio* C de la Sonata II (*Œuvre* I).
4. Sonata 1er (*Œuvre* I); *Largo* 6/4 de la Sonata VI (*Œuvre* II).
5. *Adagio* C de la Sonata IV (*Œuvre* I).

Nous en donnons ici le début :
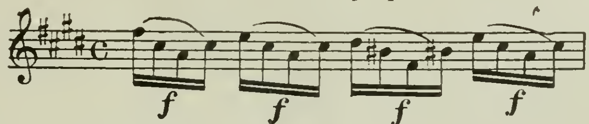


[1]
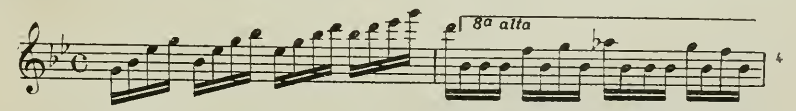
Au point de vue de la composition, les *Allegros* de Cupis sont presque tous monothématiques, et le développement du thème générateur s'effectue à l'intérieur de ces pièces suivant les procédés de variation et d'amplification alors en usage; les éléments de ce travail se puisent surtout dans les incises caractéristiques du motif initial. On en a la preuve en examinant, par exemple, la *Courente* 3 de la Ire Sonate de l'œuvre I, courante dont le thème offre une partie en figuration saccadée, suivie d'éléments présentés sous forme de fragments de gamme liés; la première et les seconds sont traités au cours du développement.

Assez fréquente dans l'œuvre I, mais sans revêtir, pour cela, un caractère systématique, la réexposition à la tonique du thème générateur apparaît avec plus de régularité dans les sonates du deuxième recueil[2].

Cupis soigne beaucoup sa dynamique; sous le rapport des nuances, il marque des progrès très frappants sur les violonistes antérieurs; il se rend certainement compte du pouvoir expressif de la dynamique, de ce qu'elle recèle de virtualités passionnelles. Un signe spécial[3] : $<$ lui sert à indiquer le *crescendo*, qui, dans l'*Adagio* 6/4 de la Sonate IV (œuvre II) en *fa* majeur, vient aboutir à un trille. Et nous voyons surgir, au sein de figurations liées d'un *Allegro* de la Sonate V du même recueil, l'effet encore inédit de *forte* soudains qui produisent de curieux sursauts :



Technique. — La technique de J.-B. Cupis présente un très vif intérêt. Ce violoniste possède une excellente main gauche qui démanche hardiment. Il est le premier en France, à notre connaissance, à utiliser le manche de son instrument jusqu'à la huitième position. Nous lisons, en effet, dans l'*Allegro ma non tropo* de la Sonate IV (œuvre I), des batteries qu'il effectue à l'octave supérieure, et qui nécessitent l'emploi de cette position :
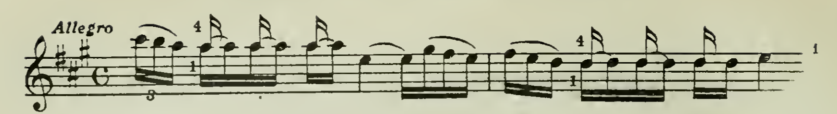


[4]
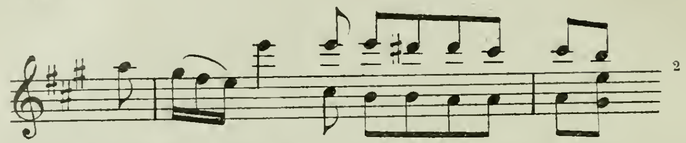
Les batteries de la deuxième mesure devant être exécutées sur deux cordes, il faut de toute nécessité atteindre, après une montée vétilleuse, le *si* du premier doigt sur le *la*, et, par conséquent, escalader la touche jusqu'à la huitième position.

Cupis réalise, dans son premier recueil, de nombreuses extensions du petit doigt, rendues indispensables dans des passages tels que le suivant où il fait entendre un unisson sur deux cordes :

1. Sonata Ia (*Œuvre* II).
2. Par exemple, dans les Sonates II, III, IV, V, VII.
3. C'est un signe analogue à celui qu'em dloyait Piani dit Desplanes.
4. *Allegro ma non tropo* C de la Sonate IV (*Œuvre* I).
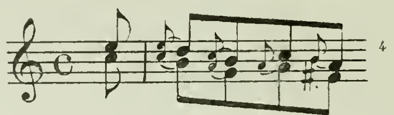


Un peu plus haut, dans le même morceau, il risque des dixièmes difficiles et même une *onzième* :
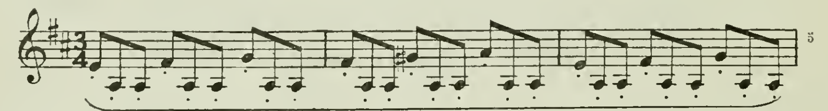


Son extrême facilité à pratiquer de fortes extensions se traduit, du reste, par la fréquence des unissons sur deux cordes[3]. Cupis devait avoir une très grande main.

Il se montre tout aussi adroit dans l'usage de la double corde et du double trille, dont le *Grave* de la Sonate V de l'œuvre I offre des échantillons. On le voit même pratiquer les *coulés,* en double corde :
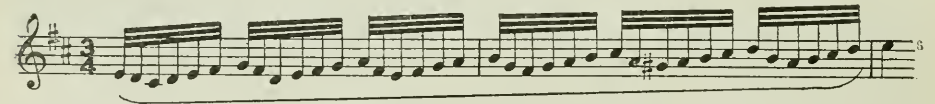


Ajoutons qu'il indique des doigters, même dans des passages où cette indication n'est nullement nécessaire.
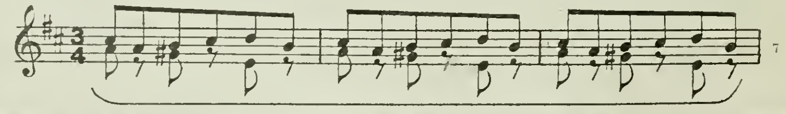
Son archet seconde merveilleusement sa main gauche. Non seulement, il excelle dans le *détaché* léger et le *staccato* prolongé :



non seulement il lance d'un seul coup, à la volée, des traits de trente-six notes, comme dans les variations du fameux *Menuet* de l'œuvre I :

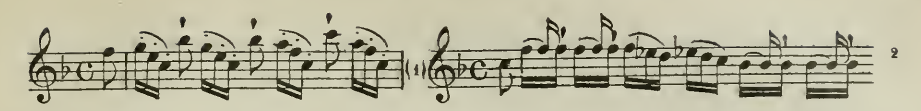


ou exécute, en lié et sans reprendre l'archet, un long passage avec doubles cordes intermittentes :



mais encore, il fait preuve de la plus grande dextérité dans le jeu des arpèges liés et détachés; il ponctue une série de *staccatos* légers de notes piquées, ou bien, après un bariolage sur deux cordes, il détache la troisième note de façon à produire avec trois notes trois effets de sonorité dissemblables :

1. *Allegro ma non tropo* C de la Sonata II (*Œuvre* I).
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Grave* C de la Sonate V (*Œuvre* I).
5. *Menuet* 3/4 (dit de Cupis), variation (*Œuvre* II).
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*



Jean-Baptiste Cupis est donc un très remarquable violoniste chez lequel se marque déjà, de façon extrêmement explicite, non seulement la tendance à réaliser des formes musicales plus modernes, mais aussi une évolution de la technique de l'instrument dont Leclair et Guillemain avaient été les premiers ouvriers.

Joseph Canavas.

I

La famille piémontaise Canavasso ou Canavas a fourni un important contingent de musiciens, dont les deux frères Jean-Baptiste et Joseph. Ce dernier, qui, contrairement à l'opinion de plusieurs historiens, était le cadet des deux frères[3], a dû naître à Turin aux environs de 1712; mais nous ne savons rien de sa jeunesse et de sa formation technique. Son père s'appelait Marc-Antonio, et sa mère Morizia Cecilia[4]. Il fait partie de ce groupe de musiciens italiens qui se fixèrent à Paris pendant la première moitié du dix-huitième siècle, y publièrent des œuvres, et acquirent de la sorte leurs lettres de naturalité artistique.

Castil-Blaze signale une audition de Joseph Canavas en 1736[5], mais on n'entend pas parler de ce musicien avant 1739. Un privilège général d'une durée de neuf ans, et valable à partir du 20 mars, est accordé par le roi, le 3 avril 1739, au « sieur Joseph Canavasso, maître de musique et ordinaire de la musique de notre très cher cousin le prince de Carignan » pour « six sonates à violon seul et basse avec suite de menuets italiens[6] ».

Nous sommes ainsi informés de la situation que Canavas occupait alors à Paris auprès d'un Mécène dont les concerts dominicaux furent justement célèbres de 1730 à 1741[7]. Maître de musique du prince de Carignan, Joseph Canavas lui dédiait, au moyen du privilège dont nous venons de parler, son œuvre I, déjà publiée à Urbin chez les frères Tessarini, avant son établissement à Paris[8]. Voici en quels termes le musicien offre à son protecteur l'édition parisienne de ses *Six Sonates à violon et basse* :

« Monseigneur,

« C'est un sort commun à tous ceux qui ont l'honneur d'approcher Votre Altesse Sérénissime de sentir une noble émulation pour les Arts. Quelque risque qu'il y ait à paraître au jour, le désir de vous plaire leur ferme les yeux sur le péril. Ces

1. *Allegro moderato* C de la Sonata VI (*Œuvre* II).
2. *Ibid.*
3. Michel Brenet considère Joseph Canavas comme l'aîné (*La Librairie musicale en France...* p. 439, en note).
4. D'après l'acte de baptême de son frère Jean-Baptiste, né le 25 mars 1713 (Arch. nat., O¹670).
5. Castil-Blaze, *L'Opéra italien*, pp. 216 et suiv.
6. M. Brenet, *loco cit.*, p. 439.
7. Victor-Amédée-Joseph de Savoie, prince de Carignan, fut inspecteur de l'Opéra, de 1730 à 1741, et mourut à l'hôtel de Soissons le 4 août 1741, au sortir d'un concert. Sur les concerts qu'il donnait, voir Ms. fr. 13694, f° 112. (G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle*, p. 25.)
8. *Sonate à Violino solo e Basso del signor Giuseppe Canevaz*. op. I, *In Urbino, nella stamperia di Carlo e Gio. Fran. Tessarini* (in-f°, s. d. — Bib. du Conservatoire).

premiers essais de musique que je présente à Votre Altesse Sérénissime en sont une preuve. La plupart de ceux à qui j'appartiens par les nœuds du sang, se sont distingués dans la carrière où j'entre aujourd'hui. Ils ont joui d'un autre avantage qui m'est infiniment plus précieux, c'est votre protection, Monseigneur. Animé du même esprit, j'ose espérer la même grâce. Si je puis la mériter et l'obtenir, tous mes vœux sont satisfaits. J'ai l'honneur d'être...

« JOSEPH CANAVASSO[1]. »

Le 27 juillet 1740, Joseph Canavas participait à la fête donnée par les membres de l'Académie équestre de M. de Vandeuil, le jour de la Sainte-Anne, leur patronne; il y eut feu d'artifice, suivi d'une symphonie exécutée par les musiciens du prince de Carignan et qui fit grand plaisir[2].

On sait qu'à cette époque, le Concert spirituel faisait défiler à ses séances toute une série de virtuoses étrangers; déjà Guignon, Madonis, Toscano, Lanzetti, Valoti y avaient recueilli une ample moisson d'applaudissements. Joseph Canavas, lui aussi, se produisit aux Tuileries, et y joua pour la première fois un concerto le 2 février 1751[3]; quelque temps après, selon G. Cucuel, il serait entré au service de la Pouplinière, qui entretenait alors un orchestre réputé, puis, le 11 décembre 1747, il demandait aux vingt-quatre violons la survivance de Charles-Nicolas Leclerc[4].

A partir de 1749, Canavas reparaît au Concert spirituel, tantôt comme soliste, tantôt comme partenaire de Gaviniès, la veille et le jour de Noël de 1750[5]. Le *Calendrier historique* de 1751 le fait figurer avec Gaviniès en tête des violons du Concert spirituel[6]. Le *Mercure* dit de son jeu : « M. Canavas joua seul et avec élégance, » ou « M. Canavas joua seul et avec goût[7]. » Il exécutait des concertos de façon à n'ennuyer personne, puisque le 8 décembre 1753 le journal écrivait : « M. Canavas joua un Concerto d'une manière agréable pour les musiciens et pour ceux qui ne le sont pas[8]. » En 1754, le 13 avril, il exécute avec Mlle Fel le concerto de voix de Mondonville et paraît sur les programmes pendant toute l'année 1755[9]. Bien que son protecteur Carignan fût mort le 4 avril 1741, Canavas continuait à habiter chez la princesse au Petit-Luxembourg. C'est là qu'en 1757 il se fait l'éditeur des sonates des frères Besozzi. La Bibliothèque Nationale et le Conservatoire possèdent, en effet, *Six sonates en trio pour deux violons et violoncelle, composées par MM. Besozzi, ordinaires de la Musique du Roy de Sardaigne, fait gravé par M. Canavasse*; cet ouvrage se vendait chez M. Canavas, le cadet, au Petit-Luxembourg[10].

Joseph Canavas avait épousé Jeanne-Marie-Henriette Bertolio, dont il eut un fils, Charles-Augustin. Sa femme mourut le 24 décembre 1757 et fut enterrée le lendemain à Saint-Sulpice. Elle n'avait que trente-six ans[11].

1. Voici le titre de l'édition parisienne :
Sei | *Sonate* | *A Violino Solo* | *e Basso osia Cimbalo* | *Dedicale* | *A. S. A. S^ma^ Il Principe di* | *Carignano* | *Da Giuseppe* | *Canavasso* | *Opera prima* | Prix 6 livres. | Gravé par Mlle Vendôme.
Se vendent à Paris | Mlle Monnet à la Lyre d'Or Gde place de l'Hôtel de Soissons | Mme Boivin | Le Sr Leclerc. | A. P. D. R. — Ce recueil porte le privilège du 20 mars 1739.

2. *Mercure*, juillet 1740, p. 1667.

3. *Ibid.*, février 1741, p. 391.

4. Arch. nat., O¹202, f° 81v°.

5. *Mercure*, février 1749, p. 154. — Février 1751, p. 186.

6. *Calendrier historique*, 1751, pp. 146-147.

7. *Mercure*, mai 1752, pp. 177, 178. — Janvier 1754, p. 199.

8. *Ibid.*, janvier 1754, p. 160.

9. *Ibid.*, mai 1754, p. 185; avril 1755, p. 195; mai 1755, pp. 180, 181, 182.

10. Gaetano et Geronimo Besozzi, hautboïstes, s'étaient produits au Concert spirituel en 1757. (Bib. Nat. V_m^7 1177, V_m^7 1213. Bib. Cons. Recueil n° 62.)

11. « Le 25 décembre 1757, convoi et enterre-

De 1757 à 1766, Joseph Canavas, qui figure sur l'*État de Paris* de 1757 comme professeur de violon[1], continue à habiter au Petit-Luxembourg[2]; son nom se lit aussi sur la liste des violons du concert de la reine, en 1756[3]. Sur les comptes des *Menus-Plaisirs*, Canavas cadet reçoit en 1757 mille livres d'appointements et de gratifications comme musicien de la Chambre[4]. A part le concerto de voix de Mondonville, joué par notre musicien en 1754, nous ignorons de qui étaient les concertos qu'il exécutait au Concert spirituel; cependant, le *Mercure* veut bien nous renseigner sur celui qu'il interpréta le 8 décembre 1758, véritable cheval de bataille de tous les violonistes contemporains, nous avons cité le *Printemps* de Vivaldi. Canavas le joua « avec toute la délicatesse et l'impression dont ce morceau de peinture est susceptible[5] ».

Deux ans plus tard, il remettait à la Bibliothèque-musique du roi quatre exemplaires de *Nouvelles symphonies*[6], dont il était probablement à la fois l'auteur et l'éditeur; puis en 1762, pendant les fêtes de Pâques, il se faisait entendre à côté de Capron dans des sonates et des concertos de violon[7]. A partir de 1763, son nom cesse de figurer au Concert spirituel, mais il apparaît à l'orchestre de l'Opéra où Canavas est surnuméraire en 1765[8]. *L'État des appointements dus à MM. les Musiciens de feu M. de la Pouplinière pour les mois de novembre et de décembre 1762*, dressé le 3 mars 1763 par Pecquet de Viermes, secrétaire-intendant de la Pouplinière, montre que Joseph Canavas touchait 150 livres par mois chez le châtelain de Passy et qu'il était probablement le premier violon de son orchestre. On lui devait 300 livres[9].

Cette même année 1763, et à l'occasion du traité de Paris qui mettait fin à la guerre de Sept ans, Canavas compose une *Symphonie à 3 violons obligés* qu'il dédie au prince de Condé, ainsi qu'un second recueil de *Sonates à violon seul et violoncelle* dont ce prince reçoit également l'hommage[10]. Comme nous allons le voir, ce recueil fut, en 1774, l'objet d'une autre édition.

Victoire-Marie-Anne de Savoie, veuve du prince de Carignan, mourut le 8 juillet 1766. C'est à partir de cette date que Canavas quitta le Petit-Luxembourg. En même temps, il devenait violon titulaire à l'Opéra, et figure en cette qualité sur les états d'appointements de 1767 à 1769. Il est alors installé rue Cassette comme professeur de violon, et publie en 1767 une sonate isolée[11]. Premier violon

ment dans le cimetière de Saint-Sulpice de Jeanne-Marie-Henriette Bertolio, épouse de Gabriel-Joseph Cannavas, musicien du roi, morte le 24, au Petit-Luxembourg, âgée d'environ trente-six ans. Présents : son fils, Charles-Augustin Cannavas, et son frère, Thomas Bertolio. » (Arch. Seine, Fonds Bégis.)

1. De Jèze, *Etat de Paris*, 1757, p. 174. — 1759, p. 186.

2. *Scellé*. Arch. nat. Y. 11280.

3. *Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi et des trois Spectacles de Paris*, 1759, p. 63.

4. Arch. nat., O[1]2866, f° 36.

5. *Mercure*, janvier I, 1759, p. 193.

6. Certificat du S[r] Brice, garde de la bibliothèque-musique au profit du S[r] Canavas, pour 4 exemplaires de *Nouvelles symphonies* par lui remises... 57 livres, 10 sols. (Arch. nat. O[1]2867, f° 31.)

7. *Mercure*, mai 1762, p. 170.

8. *Spectacles de Paris*, 1765, pp. 14, 15.

9. G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle*, pp. 336-337.

10. *Annonces*, 28 juin 1763, p. 431.

Une Symphonie à 3 violons obligés, 2 hautbois ou clarinettes, 2 cors, viole et basse, composée à l'occasion de la paix, dédié à S. A. S. M[gr] le Prince de Condé, par M. Canavas, Ordinaire de la musique du Roi. — Prix 3 livres, 12 sols, 20.

11. *Sonata* | *A* | *Violino Solo, Alto viola o* | *Cimbalo* | *Del Signor Canavas le Cadet* | *Ordinaire de la Musique du Roy* | Prix 1 livre 16 | A Paris | Chez l'Auteur rue Cassette, vis-à-vis la rue Carpentier | Gravée par M[lle] Vendôme et le S[r] Moria. | A. P. D. R. | Imprimée par Richomme. (*Annonces* du jeudi 3 décembre 1767, p. 946.)

à l'Opéra au mois de juillet 1773, il touche 600 livres d'appointements annuels et, en plus, 1000 livres sur l'état des vétérans de la musique du roi[1]. Il habite maintenant rue des Fossoyeurs, paroisse Saint-Sulpice. Le *Mercure* d'octobre 1774 annonçait de lui une deuxième œuvre de sonates à violon seul et basse, dédiée à Son Altesse Sérénissime le prince de Condé, qui semble bien une seconde édition du recueil de 1763, puisque le titre gravé porte comme adresse de l'auteur : « Au Petit-Luxembourg, chez Son Altesse Sérénissime la Princesse de Carignan[2]. » Joseph Canavas, ainsi qu'il le dit lui-même dans la dédicace de son ouvrage au prince de Condé, était le protégé de Louis-Joseph de Bourbon :

« Monseigneur,

« Le tribut que J'ose offrir à L'héritier du génie et de la gloire du Grand Condé est le symbole de cette harmonie qui réunit les applaudissements de tous les Français empressés à publier Vos vertus.

« Daigne Votre Altesse Sérénissime recevoir avec complaisance les fruits d'un Talent qu'elle chérit, qu'elle protège et qu'elle honore, en la faisant servir quelquefois à son délassement et à ses plaisirs.

« Je suis, avec le plus profond respect, Monseigneur, De Votre Altesse Sérénissime, le très humble et très obéissant serviteur. « JOSEPH CANAVAS[3]. »

Nous donnons ici le fac-similé de la signature de Canavas apposée sur cet ouvrage :

On voit encore le nom de Joseph Canavas sur l'*Almanach Musical* de 1775. Il est professeur de violon et demeure toujours rue des Fossoyeurs. Il mourut à cette adresse le 25 ou le 26 septembre 1776[4].

Joseph Canavas collaborait aux réunions musicales données par M[lles] Duhallay : « C'est dans cette maison dont elles et M. Duhallay font si bien les honneurs, écrit Titon du Tillet, que se rassemblent des musiciens les plus célèbres d'Italie, tels que Guignon, Geminiani et Canavas le cadet pour le violon, et Canavas l'aîné pour le violoncelle[5]. » C'est dire la valeur que l'on reconnaissait à notre musicien ; aussi, La Dixmerie cite-t-il Joseph Canavas parmi les émules des grands

1. Arch. Opéra, A[16]. — Arch. nat., $O^1$842.

2. *Mercure*, octobre 1774, I, p. 190. — Le titre donné par le *Mercure* est un peu différent de celui que porte l'exemplaire de la Bib. nat., Vm^7 768. — Le voici : *Six Sonates à Violon seul et violoncelle par Joseph Canavas, ordinaire de la musique du Roi, ci-devant 1er violon du Concert Spirituel*, op. II. Prix 7 livres 4 sols. Ce recueil se vendait à Paris, chez l'Auteur, rue des Fossoyeurs, au Bureau de l'abonnement musical, et aux adresses ordinaires. — La *Gazette de Littérature* du mardi 4 octobre 1774, p. 8, donne à cet ouvrage le même titre que le *Mercure*.

3. *Sonates | A Violon seul | Et Violoncelle | Dédiées | A Son Altesse Sérénissime | Monseigneur | Le Prince de Condé | Par | Joseph Canavas | Ordinaire de la Musique du Roi | IIe Œuvre* | Gravées par M. Vendôme | Prix... | A Paris | Chez L'auteur aux (!) petit Luxembourg, chez S. A. S. Madame La Princesse de Carignan Et aux adresses ordinaires. | Avec Privilège du Roi. | Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, duc de Bourbon, pair de France, et grand maître de la Maison du roi, était né le 9 août 1736. Il devenait gouverneur de Bourgogne le 17 mai 1754, et lieutenant général des armées du roi, le 12 août 1758. (La Chesnaye-Desbois, t. III, p. 763.)

4. Arch. nat., $O^1$842, G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle*, p. 345.

5. *Premier Supplément du Parnasse français*, p. 756, en note.

violonistes qui « jouissent d'une réputation brillante et méritée[1] ». Membre de la Société des Enfants d'Apollon, il en fut même le président à une époque que nous n'avons pu déterminer[2].

II

De Joseph Canavas, dit le cadet, il nous reste deux recueils de sonates pour le violon et une sonate publiée séparément :

I. *Sei Sonate a Violino solo e Basso ossia Cimbalo,* Opera prima (1739).
II. *Sonates à Violon seul et Violoncelle,* IIe Œuvre. (1763, 1774).
III. *Symphonie à trois Violons obligés, deux hautbois, deux cors, viole et basse* (1763).
IV. *Sonata a Violino solo, Alto viola o Cimbalo* (sans numéro d'œuvre) (1767).

L'ensemble de la production violonistique de cet artiste comprend treize sonates.

Morphologie. — Toutes les sonates de Joseph Canavas se composent de trois mouvements et se rapportent aux types A, B, A' ou B, A, A'. La Sonate VI de l'œuvre I s'ouvre par six mesures d'*Adagio*, en doubles cordes qui cadencent à la dominante et s'enchaînent à un *Allegro ma poco*.

Nous signalerons aussi l'emploi de quelques épithètes nouvelles : Canavas intitule *Allegramante Rondo* le morceau final de la Sonate isolée en *ut* mineur, et *Allegro Risoluto* le dernier mouvement de la Sonate V (œuvre II). Enfin, à l'*Allegro* initial de la Sonate II (œuvre II) il affecte la mention assez énigmatique de *Con Giudizzio*.

Les mouvements lents centraux s'écrivent au relatif mineur, plus rarement en mineur sur la tonique[3]. Il est à remarquer que le *Menuet* n'est représenté qu'une seule fois dans l'œuvre de Canavas, et cela dans des conditions assez curieuses. Si nous examinons, en effet, la *Caccia* 6/8 qui termine la Sonate V en *fa* majeur de l'œuvre II, nous constatons que cette *Caccia* s'incorpore un *Tempo Menuetto* dans la même tonalité, après lequel le mouvement de chasse reprend et conclut.

Thématique et composition. — Comme bien on pense, les deux recueils de sonates de Joseph Canavas, parus respectivement à des dates séparées par un intervalle de près de vingt-cinq ans, laissent apparaître dans leur thématique d'assez grandes différences de style. Alors que le premier recueil appartient encore, en quelque sorte, à la musique ancienne, le deuxième recueil, dont la composition a bénéficié du puissant mouvement symphonique qui se manifeste aux environs de 1750, se teinte tout naturellement de modernisme. Nous avons exposé ailleurs[4] l'influence profonde que l'École de Mannheim a exercée sur nos compositeurs de cette époque; il n'y a donc rien de surprenant à ce que la deuxième œuvre de Canavas reflète cette influence.

Les six sonates de 1739 présentent une thématique fouillée, complexe, la thé-

1. La Dixmerie, *Les deux Ages du Goût,* 1769, p. 500.

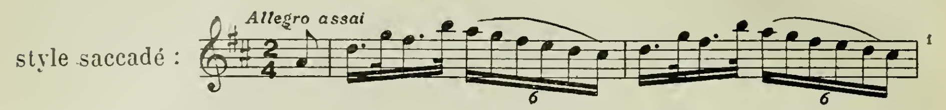
C'est vraisemblablement son frère aîné Jean-Baptiste qui, de concert avec sa sœur Mlle Canavas, adressait en 1762, au duc d'Aumont, premier gentilhomme de la Chambre du roi, une requête à l'effet d'obtenir le payement qui ne lui avait pas été fait des gratifications dues pour un voyage à Fontainebleau. D'après les termes de cette requête, le pétitionnaire serait entré à la musique royale en 1744. — Arch. nat., O1842.

2. M. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon,* pp. 11, 31.

3. La Sonata VI de l'*Œuvre* II est dans ce cas, et aussi la Sonate II (*Œuvre* I).

4. *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale,* 1911).
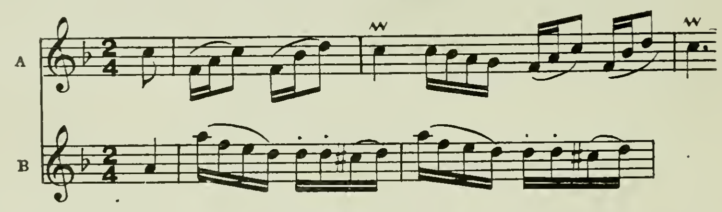
matique à la fois bariolée et monotone qui caractérise les œuvres instrumentales de la première moitié du dix-huitième siècle; cette thématique se brode donc de toutes les menues formules que nous avons déjà rencontrées et sur lesquelles nous ne reviendrons pas. Nous signalerons seulement l'usage fréquent de gammes et d'arpèges en sextolets de doubles croches que Canavas associe à des incises en style saccadé :



sextolets que l'on rencontre déjà, çà et là, dans l'œuvre de Leclair.

Quoique généralement monothématiques, les *Allegros* de Canavas permettent de temps en temps à certaines figurations de sortir de la floraison ininterrompue des passages, batteries et arpèges et de prendre une importance qui s'affirme au cours du développement. On assiste de la sorte à la germination, non pas à proprement parler d'un deuxième thème, mais bien d'esquisses de cet élément de la forme sonate classique.

C'est ainsi que l'*Allegro initial* de la Sonate III exploite, pendant le développement, les deux éléments thématiques suivants :



La réexposition à la tonique est de règle après le développement. Celui-ci joue d'un clavier de modulations parfois fort étendu; dans le premier *Allegro* de la Sonate IV en *la* majeur, le développement commence à se dessiner au sein du ton de la dominante, *mi* majeur, puis, continuant à gravir l'échelle des quintes, il atteint ceux de *si* majeur et de *fa* majeur, et pousse même une pointe jusqu'à la tonalité fort éloignée d'*ut* ♯ majeur, avant de rentrer en *la* majeur.

Si le style de l'*Allegro* 2/4 placé en tête de la Sonate, qui parut seule en 1770, conserve l'aspect guilloché et violonistique de l'ancienne école, le caractère chantant et assez simple de l'*Adagio* marque déjà une évolution sensible vers de nouveaux dispositifs d'écriture. Cet *Adagio* porte la trace des influences propagées en France par l'école palatine.

Le deuxième recueil présente un style beaucoup plus limpide, beaucoup plus coulant; l'écriture se développe sans les arrêts, sans les cassures si fréquentes dans les compositions antérieures; au lieu de fragments modulés, juxtaposés les uns à côté des autres, enfermés dans un cloisonnement de cadences, c'est maintenant un flux continu, avec de grands mouvements tonaux et modaux. Il y a bien encore des *Allegros* frisés, saupoudrés de triolets et de ces sextolets qui viennent si facilement sous la plume de notre auteur, tels ceux des Sonates IV, V et VI, mais la qualité mélodique et la saveur des modulations ont changé. Les thèmes prennent un caractère nettement symphonique; leur personnalité se précise et s'impose; ils ne se coulent plus dans les moules habituels;
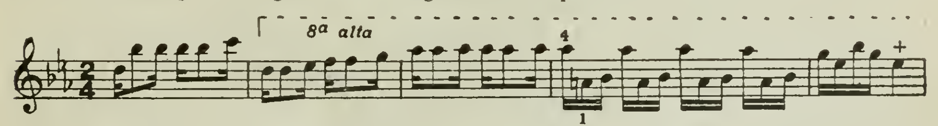
1. *Allegro assai*, 2/4 de la Sonata II (*Œuvre* I).

ils s'individualisent et s'évadent des vieux clichés fondés sur l'emploi de la gamme du ton ou sur le brisement des accords. Un motif comme le suivant appartient déjà à une autre musique :



Le bithématisme est fréquent et le développement se termine presque toujours par une réexposition que suit, parfois, une coda étendue[2]. Avant la conclusion des mouvements lents, Canavas introduit très souvent un arrêt en point d'orgue, habitude dont son premier recueil porte déjà des traces.

Technique. — Les deux recueils de 1739 et de 1774 présentent, ainsi qu'il fallait s'y attendre, un très grand écart entre les réalisations techniques. Alors que le premier ne donne lieu à aucune observation qui mérite d'être enregistrée, et témoigne même d'une incontestable timidité dans l'utilisation de la partie élevée de l'échelle de l'instrument, la Sonate de 1770 prouve que Canavas avait effectué des progrès considérables depuis 1739. Voici un trait que nous empruntons à l'*Allegro* de début de cette sonate et qui exige l'emploi de la septième position pour les batteries sur deux cordes de la troisième mesure, avec l'extension du petit doigt sur le *si* aigu de la cinquième :



Le deuxième recueil ne présente point de pareilles difficultés; Canavas y fait un emploi très fréquent d'arpèges pour lesquels il indique des doigters.

Ajoutons, en terminant, que le *Rondo* final de la Sonate de 1770 contient un point d'orgue figuré qui précède le *Da Capo*.

Antoine Dauvergne.

I

On pouvait lire, dans la rubrique *Spectacles* du *Mercure* de septembre 1753, que : « L'Opéra-Comique a donné, le lundi 30 juillet 1753, la première représentation des *Troqueurs*, intermède en un acte[3]. »

Après une analyse du poème de Vadé, le journal ajoutait : « La musique de cet intermède, le premier que nous ayons eu en France dans le goût purement italien, est de M. Dauvergne. Il n'y a personne qui n'ait été étonné de la facilité qu'a eue ce grand harmoniste à saisir un goût qui lui était tout à fait étranger. Le désir de voir une chose aussi singulière a attiré tout Paris à ce spectacle, et le plaisir y a rappelé ceux qui sont sensibles aux charmes d'une bonne musique[4]. »

Le « grand harmoniste » dont le *Mercure* fait l'éloge ne se révéla pas seulement comme un habile imitateur des Bouffons italiens; il laissa d'intéressantes compositions pour le violon et fut le dernier directeur de l'Opéra royal[5].

1. *Allegro* 2/4 de la Sonata IV (*Œuvre* II).
2. Par exemple, dans l'*Allegro* C de la Sonata III (*Œuvre* II).
3. *Mercure*, septembre 1753, p. 173.
4. *Ibid.*, p. 179.
5. Baron du Roure de Paulin : *La Vie et l*

Il naquit le 3 octobre 1713, à Moulins en Bourbonnais, et fut baptisé, le même jour, dans la paroisse d'Iseure de cette ville; son père, Jacques Dauvergne, exerçait la profession de « joueur d'instruments »; sa mère s'appelait Louise Croizat[1].

En 1736, Jacques Dauvergne appartenait au Concert de Moulins, en qualité de premier violon, et nous le voyons toucher 4 livres par concert sur l'état de payement du 8 juillet de cette année[2]. Quelque temps après, le conseil du Concert lui témoignait sa satisfaction en lui allouant une gratification annuelle, et les termes de la délibération prise à cet effet précisent nettement les fonctions qu'il occupait :

« Le Conseil particulier, satisfait des soins et des attentions que se donne le sieur Dauvergne père, pour apprendre aux violons qui sont au-dessous de luy les pièces qu'ils doivent exécuter dans les concerts, a arresté qu'il sera payé annuellement audit sieur Dauvergne une gratification de 100 livres par an, payable de quartier en quartier[3]. »

Jacques Dauvergne fut probablement le maître de son fils. Une note de M. Lhuillier, que nous n'avons pu vérifier, rapporte qu'Antoine aurait fait ses études à Juilly en Brie[4], et, d'autre part, La Borde assure que, destiné à tout autre chose qu'à la musique, il n'aurait commencé à apprendre celle-ci qu'à l'âge de seize ans, entraîné qu'il était par un goût irrésistible[5].

Le même auteur prétend qu'Antoine occupa, au concert de Clermont en Auvergne, l'emploi de premier violon. On pourrait, à l'appui de cette assertion, faire état d'une lettre adressée, le 21 juillet 1737, par l'intendant de Moulins, Pallu, à son collègue de Clermont, Rossignol, lettre dans laquelle on relève le passage suivant relatif au concert de Moulins : « Tout récemment, Leclerc[6], notre premier violon, a quitté ; j'en ay fait venir de Paris, à qui je donne 1000 livres, et je n'ay pas pensé à en faire la proposition à D'Auvergne que j'estime fort, et que cette somme et le plaisir d'être chez lui auroient peut-être tenté[7]. »

A la vérité, cette lettre n'est pas très explicite, car Pallu a dû connaître Jacques Dauvergne à Moulins, en 1736, et il est possible que ce soit lui qu'il vise et non son fils. Quoi qu'il en soit, Antoine Dauvergne a séjourné à Clermont, ainsi que le prouve nettement une autre lettre que nous citons plus loin.

D'après La Borde, Dauvergne serait venu à Paris, en 1739, « sous les auspices d'un protecteur, ou plutôt d'un ami qui n'a cessé de lui procurer les moyens de faire connaître ses talens et de l'encourager[8] ». De fait, le musicien prenait, le 11 décembre 1739, un privilège, qui fut enregistré le 5 janvier 1740[9], à l'effet de

Œuvres d'Antoine Dauvergne, dernier directeur de l'Opéra royal (1713-1797), Paris, 1911.

1. Nous devons à l'obligeance de M. le bibliothécaire de Moulins, la communication de l'acte de baptême d'Antoine Dauvergne :

« Ce jourd'hui, 3e octobre 1713, a été baptisé Antoine Dauvergne, né du même jour et an que dessus, fils légitime de Jacques Dauvergne, joueur d'instrumens, et Louise Croizat, ses père et mère. Parrain : Antoine-Dalbosse, maître cloutier, marraine Marianne Lejeune, femme d'Antoine Dadam, lesquels ont déclaré ne savoir signer. » La copie de l'acte de baptême conservée dans les dossiers des Pensions aux Archives nationales (O1673) orthographie à tort Croizet au lieu de Croizat.

2. E. Bouchard : *L'Académie de Musique de Moulins* (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1887, t. XI, p. 613).

3. *Ibid.*, p. 597.

4. Th. Lhuillier, *Notes sur quelques musiciens de Brie*, p. 20.

5. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, III, p. 379.

6. Il s'agit ici de Jean-Benoît Leclair. — Voir tome I, p. 342.

7. Archives départementales du Puy-de-Dôme, C. 7063.

8. La Borde, *loco cit.*, III, p. 379.

9. M. Brenet, *La Librairie musicale en France de 1653 à 1790*, p. 440 (I. M. G., avril 1907).

publier son œuvre I (*Divertimenti a tre*), suivie, cette même année 1739, de son œuvre II (*Sonates à violon seul*), dont les titres nous apprennent qu'il habitait rue Sainte-Anne, à Paris, chez M. Daugny, fermier général[1].

Fétis assure, après La Borde, qu'il entra, en 1741, à la musique royale, assertion qui se trouve rectifiée par une lettre de Dauvergne, du 27 juin 1781, adressée à M. de la Ferté, et dans laquelle Dauvergne déclare appartenir au roi depuis quarante-deux ans[2]. Une autre requête un peu postérieure, et que nous citons plus loin, fixe la date de son admission à la musique de la Chambre à l'année 1739[3].

Le 24 mai 1740, il s'était marié, à Saint-Roch, avec demoiselle Marie de Filtz, fille de François de Filtz, capitaine d'infanterie, et de demoiselle Louise Liévin du Châtel de la Gouardrie [Howarderie?], demeurant rue Saint-Honoré[4]. Il est à remarquer que Dauvergne, qui, comme nous l'avons vu, demeure alors rue Sainte-Anne, s'intitule simplement « bourgeois de Paris » sur son acte de mariage.

Un fils, Louis-François, lui naissait le 30 décembre 1743, et était baptisé le lendemain à Saint-Roch[5].

Son biographe, La Borde, le fait entrer en 1742 à l'orchestre de l'Opéra. En réalité, il n'y entra qu'en 1744[6], et son nom figure, cette année-là, sur les registres des Menus Plaisirs, parmi ceux des « Symphonistes de l'Opéra ». Dauvergne touche 500 livres[7]. Mais le malheur ne tarde pas à entrer dans sa maison ; le 28 juillet 1745, son fils Louis-François mourait, âgé de dix-huit mois, et était enterré le 29 au cimetière de Saint-Roch[8].

Jusqu'en 1752, Dauvergne n'avait composé que des œuvres de musique instrumentale, dont ses œuvres III et IV, qui datent de 1751[9]. Il aborde alors la musique dramatique et écrit, sur des paroles qu'on a attribuées à Cahuzac ou à Fuzelier, les *Amours de Tempé,* qui passent à l'Opéra, le jeudi 25 novembre 1752. En donnant un long compte rendu de la pièce (un ballet en quatre entrées), le *Mercure* déclare que l'auteur de la musique, « dont plusieurs symphonies fort estimées avoient déjà commencé la réputation »[10], est « jugé par les connaisseurs

1. *Six* | *Sonates* | *En Trio* | *Pour deux Violons avec* | *La Basse continue* | *Composées* | *Par Mr* | *Dauvergne* | *Œuvre Ier* | Gravée par Mlle Vandôme | A Paris | Chez | L'auteur, chez Mr d'Augny, rue Sainte-Anne, près les nouvelles Catoliques | Madame Boivin, Le Sr Leclerc. Avec Privilège du Roy. — *Sonates* | *à* | *Violon seul* | *avec* | *La Basse continue* | *Composé* | *Par M. Dauvergne* | *œuvre second* | Gravé par le sieur Hue. A Paris, L'auteur, chez M. Daugny, fermier général, rue Sainte-Anne, proche des Nouvelles Catholiques, la veuve Boivin, Leclerc, 1739. (Bibl. nat., V_m^7 771 in-fol.)

2. Arch. nat., $O_1 619^4$.

3. *Ibid.*, $O^1 619^3$.

4. Arch. Seine, *Reconstitution des Actes d'Etat civil*, n° 6858.

5. *Ibid.*, Fonds Bégis : « Le 31 décembre 1743, Louis-François fils d'Antoine Dauvergne, musicien ordinaire de la Chambre du roi, absent, et de Marie de Filtz, son épouse, né d'hier, rue et paroisse Saint-Roch, a été baptisé. » (Paris, Saint-Roch, 1743, *Naissances*.)

6. Arch. Opéra. *Emargements.*

7. Arch. nat., $O^1 2865$, f° 324 v°.

8. Arch. Seine. — Fonds Bégis. « Le 29 juillet 1745, Louis-François, âgé de dix-huit mois, fils d'Antoine Dauvergne, musicien ordinaire du roi, et de Marie de Filtz, décédé d'hier, a été inhumé au cimetière. » (Saint-Roch, 1745, *Décès*.)

9. Ces œuvres ont été étudiées par M. de Saint-Foix et nous dans l'*Année musicale* de 1911, pp. 60, 61. Le privilège de Dauvergne fut renouvelé pour neuf ans, le 28 mai 1751.

En voici le titre :

Concerts | *De* | *Symphonies* | *à IV parties* | *Par* | *Mr Dauvergne* | *Ordinaire de la Musique et de la Chambre du Roy* | *et de l'Académie Royale* | *Œuvre III* | Prix 6 livres | Gravées par Le Sr Hüe | A Paris | chez Le Portier de l'Opéra, Mme Boivin, Mr Le Clerc.

L'œuvre IV, qui porte le même titre, parut aussi en 1751. — On lit, en effet, dans le *Mercure* de juin 1751, que Dauvergne vient de donner ses 3e et 4e œuvres composés chacun de deux concerts de symphonie à quatre parties, pour 3 violons et une basse. (*Mercure,* juin I, 1751, p. 139.)

10. *Mercure*, décembre I, 1752, p. 154.

un compositeur sçavant et harmoniste » au « goût » sûr et même « très bon ». Il citait une *Gigue*, une *Musette*, une *Pantomime*, une invocation, une scène d'ombres, une *Passacaille*, et surtout la *Contredanse* finale[1].

Une lettre de Dauvergne, conservée dans les Archives hospitalières de Clermont-Ferrand et portant la date du 12 avril 1753, apporte d'intéressantes précisions sur sa biographie et donne le véritable nom de l'auteur du poème des *Amours de Tempé*. Le musicien l'adresse à M. Barbe, conseiller à la Cour des Aides de Clermont, qui était un des directeurs du Concert de cette ville[2], pour lui annoncer l'envoi de son opéra. Or, à cette date, il n'existait qu'un seul ouvrage dramatique de Dauvergne, à savoir les *Amours de Tempé*. Voici cette lettre :

« Je vous suis bien obligé, monsieur, de La bonté que vous avès de vous intéresser à ma situation, c'est une suitte de toutes celles que vous avès toujours Eu pour moy; jay Lhonneur de vous Envoyer mon opéra dont les paroles ne sont pas de M. Fuzelier; elles sont de feu Labé Marchadiès; j'y joints mon premier Livre de trios et mes deux Livres de Concerts de symphonies[3], je shoüetterois que vous y trouvassiès des choses qui pûssent vous amuser. Je serès toujours très flatté de votre suffrage et de vos Remarques, que je vous prie de me communiquer. J'espère que vous me permettrès à Lavenir de vous faire part de mes productions, je conte vous Envoyer quelques chose de nouveaux avant la fin de cette année[4], je serès toujours très Empressés de chercher Les occasions de vous donner des preuves de ma Reconnoissance et du Respectueux attachement avec Lequel je serai toute ma vie, Mr, votre très humble et très obéissant serviteur. DAUVERGNE. — *Ce 12 avril 1753.* »

Au verso on lit :

« Je ne puis vous Envoyer mon Livre de Sonates[5] attendu qu'on En Raccommode Les planches; Desquelles Le seronts, je vous Envoyerès un Exemplaire. Ma femme a Lhonneur de vous présenter ses civilités. Ma famille est au nombre de deux garçons et une fille[6]. Le paquet que je vous Envoye ne partira que le mercredy saint par Le Carosse d'Auvergne. Si je vous suis bon à quelqu'autre chose pour vous Et vos amis, faites moy La grâce de ne pas mépargner. Mon adresse est présentement Rue plastrière, La quatrième porte cochère à gauche Entrant par la Rue coquillère[7]. »

Comme on le voit, cette lettre présente un vif intérêt au point de vue de la biographie de Dauvergne. Elle prouve d'abord que notre musicien avait habité Clermont et y était entré en relations avec M. Barbe. De plus, les termes particulièrement affectueux et reconnaissants dont se sert Dauvergne à l'égard de son correspondant, paraissent de nature à faire croire que le protecteur mystérieux dont parle La Borde n'était autre que M. Barbe[8]. En outre, elle désigne le

1. *Mercure*, décembre I, p. 170.
2. Les Archives départementales du Puy-de-Dôme conservent une lettre de M. Barbe. Celui-ci figure, en 1732, parmi les directeurs du Concert de Clermont, avec MM. de Florat, Dufour, de Baussat et de Féligonde (Arch. dép. du Puy-de-Dôme, C. 7063).
3. Il s'agit ici des œuvres I (*Trios*), III et IV *Concerts de Symphonies*).
4. Cette phrase semble contenir une allusion à l'envoi des *Troqueurs*.
5. Le livre de *Sonates à violon seul* est, comme on l'a vu, l'œuvre II.
6. Un des fils, Antoine-Alexandre, devait mourir en 1762.
7. Arch. hospital. de Clermont-Ferrand, I, H-6 (Liasse). — 2 pp. in-8°.
8. On voit encore par cette lettre que les *Concerts de Symphonies* (œuvres III et IV) sont antérieurs au mois d'avril 1753.

véritable parolier des *Amours de Tempé,* feu l'abbé Marchadié. Enfin, elle nous renseigne sur la situation de la famille de Dauvergne, en 1753[1].

Dégoûté de l'Opéra, au dire de La Borde, à la suite de « tracasseries qu'on lui avait fait éprouver, et qui sont inséparables de ce genre d'administration[2] », Dauvergne se tourna du côté de l'Opéra-Comique, auquel Jean Monnet venait de donner un nouveau lustre[3]. Celui-ci s'était attaché Vadé, et l'ingéniosité de « ce peintre de la nature grotesque », comme l'appelle Contant d'Orville, fit réaliser par la Foire de fructueuses recettes. Vadé composa les *Troqueurs*, et Dauvergne fut chargé de mettre la pièce en musique. Monnet a raconté lui-même dans quelles circonstances les *Troqueurs* vinrent au jour :

« Après le départ des Bouffons[4], rapporte-t-il dans ses *Mémoires*, sur le jugement impartial que des gens d'un goût sûr avaient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire à peu près dans le même goût par un musicien de notre Nation. M. d'Auvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir, avec succès, cette carrière; je lui en fis faire la proposition et il l'accepta. Je l'associai avec M. Vadé et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine[5]. Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours. Il fallait prévenir la cabale des Bouffons; les fanatiques de la musique italienne, toujours persuadés que les Français n'avaient point de musique, n'auroient pas manqué de faire échouer mon projet.

« De concert avec les deux auteurs, nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite, pour donner le change aux ennemis que je me préparais, je répandis dans le monde, et je fis répandre que j'avais envoyé des paroles à Vienne à un musicien italien qui savait le français et qui avait la plus grande envie d'essayer ses talents sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville et il n'était plus question que de faire faire une répétition de la pièce. Feu M. de Curis[6], que j'avais mis dans la confidence, voulut bien me seconder; la répétition fut faite chez lui par les principaux symphonistes de l'orchestre de l'Opéra et par les quatre sujets chantants du premier mérite qui voulurent bien se charger des rôles. Dans cette répétition, où il y avait peu de monde, et presque tous amateurs de musique française, les avis furent partagés sur le sort de cette pièce, ce qui me détermina à en faire une seconde répétition. Elle se fit sur un petit théâtre que j'avais chez moi, par les acteurs de mon spectacle, en présence de plusieurs artistes célèbres[7], qui, pour la plupart, avaient voyagé en Italie; ils m'assurèrent tous que toute la pièce aurait le plus grand succès[8]. »

1. On a vu, plus haut, que Dauvergne avait déjà perdu un fils, son premier-né.

2. La Borde. *Essai sur la musique ancienne et moderne,* III, p. 379.

3. Jean Monnet était arrivé à Paris, venant de Londres, vers la fin d'octobre 1751. Le 20 décembre, il obtenait l'agrément du roi pour le rétablissement de l'Opéra-Comique, et ouvrait son théâtre le 10 février 1752. Grâce à l'appui de riches protecteurs, il s'établissait à la Foire Saint-Laurent. Arnoult, de Leuze et Boucher, chargé des décorations, le secondèrent avec zèle, et une nouvelle salle put être achevée en trente-sept jours. (*Mémoires* de Jean Monnet, édition Michaud, pp.164-167.)

4. Monnet commet ici une inexactitude, car les Bouffons ne quittèrent Paris qu'au mois de mars 1754, soit près de huit mois après la représentation des *Troqueurs*.

5. Monnet laisse à entendre ici que c'est à lui que Vadé fut redevable du sujet qu'il traita.

6. Il était intendant des Menus-Plaisirs. On lui attribue les paroles du ballet de *Zélie,* mis en musique par Ferrand, et qui fut représenté en 1740 aux Petits Appartements.

7. Monnet ajoute :

« Je pense que les artistes, en général, jugent mieux et doivent mieux juger des choses de goût et de sentiment que la plupart des autres hommes. »

Il eût été mieux inspiré en remplaçant ce cliché par l'indication des noms des « artistes célèbres » appelés à assister à la répétition.

8. J. Monnet, *Mémoires,* II, pp. 68-72.

La prédiction se réalisa et la pièce fut vivement applaudie : « *Les Troqueurs*, rapporte Contant d'Orville, eurent le succès le moins disputé. »[1] Alors le facétieux directeur de dévoiler sa supercherie. Les Bouffonnistes, convaincus que la musique des *Troqueurs* portait bien une marque italienne, complimentèrent Monnet d'avoir eu la main heureuse en découvrant un « bon auteur ». « Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venais de leur faire, continue-t-il, je leur présentai M. d'Auvergne comme le véritable Orphée de Vienne[2]. » Ce fut de suite un grand tapage. Les Bouffonnistes se mirent à dénigrer la musique de Dauvergne, tout en interprétant le succès de la « nouveauté » surgie à l'Opéra-Comique comme une éclatante confirmation de la supériorité de l'art italien. L'auteur du manuscrit de Munich, Bouffonniste fervent, va nous donner l'appréciation de son « coin ». Voici comment il relate la représentation des *Troqueurs* :

« C'est le conte de La Fontaine mis en ariettes amenées par un court récitatif. Les paroles sont du sieur Vadé, et la musique du sieur Dauvergne. Le poème est tout à fait d'après la marche et la coupe des intermèdes italiens qu'on nous a donnés ici ; le musicien n'a pas moins cherché à imiter les Orphées ultramontains par la manière dont il y a adapté la musique qui, toute faible qu'elle est en comparaison de celle des maîtres qu'il a voulu imiter, a, néanmoins, eu le plus grand succès, soit par l'air de nouveauté qu'il a donné à la chose pour ce pays-ci, soit parce que ce genre de musique, dont les accompagnements se marient avec la voix, est le seul vrai et qui ait le droit de plaire à toutes les oreilles. Le succès prodigieux de cette nouveauté est un triomphe marqué pour la musique italienne qui a d'abord déplu à la plupart de nos françois, parce que leur amour-propre n'y trouvoit pas son compte, et qu'elle leur étoit présentée sous les paroles d'une langue qui n'étoit pas la leur, et qu'ils ne pouvoient pas en retenir le moindre petit air qu'ils pûssent fredonner en les troquant auprès de quelque belle[3]. »

Le succès se prolongea jusqu'au dimanche 9 septembre, après quoi, les *Troqueurs* furent retirés de l'affiche, parce que les recettes réalisées par Monnet portaient ombrage à l'administration de l'Opéra[4]. « Le lundi 10 septembre, lit-on dans le *Mercure*, l'Opéra-Comique donna la première représentation d'une autre pièce en un acte, *Le Plaisir et l'Innocence ;* » le journal ajoute que « *les Troqueurs* ont attiré jusqu'à la fin des assemblées fort nombreuses[5] ».

L'intermède de Dauvergne ne faisait pas tort qu'à l'Opéra ; il portait un coup terrible aux pièces en vaudevilles. La preuve, c'est que la reprise d'un des meilleurs opéras-comiques de Favart, *Les Nymphes de Diane*, échoua ; cet ouvrage, qui avait brillamment réussi à sa première apparition, « parut froid, et n'eut que très peu de représentations[6] ».

Aussi, lorsque pendant la semaine de la Passion de 1754, *les Troqueurs* reprirent possession de la scène de Monnet, l'enthousiasme des Parisiens se manifesta-t-il

1. Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra bouffon*, p. 14.
2. Monnet, *loco cit.*, p. 73.
3. *Ms. de Munich*, f° 16 (du 1er au 15 août 1753), publié par M. J.-G. Prod'homme dans le Sammelband de l'I. M. G., juillet-septembre 1905, sous le titre : *La Musique à Paris de 1753 à 1757, d'après un ms. de la Bibliothèque de Munich*, p. 570. Il est à remarquer que le manuscrit fixe la date de la première représentation des *Troqueurs* au 29 juillet, au lieu du 30 juillet.
4. C'est ce qui ressort d'une citation du ms. de Munich rapportée ci-dessous.
5. *Mercure*, octobre 1753, p. 182.
6. Monnet, *Mémoires*, I, p. 73.

avec une nouvelle vivacité que le manuscrit de Munich enregistre cette fois sans réserves. « Ce musicien, dit-il de Dauvergne, s'est surpassé dans ce genre; il a attrapé au mieux le goût italien un peu francisé. Le succès de cet ouvrage a été si grand qu'on a été obligé de tirer les décorations du théâtre pour y mettre des gradins jusqu'au cintre, ce qui ressemblait aux amphithéâtres des Romains. » Et le rédacteur d'ajouter que cet acte n'était pas nouveau, et qu'on en avait interrompu les représentations l'année d'avant « parce qu'il faisait du tort à l'Opéra ». Si on permettait de le jouer pendant la semaine de la Passion, c'est que l'Opéra était fermé[1], et qu'aucune concurrence ne devenait possible.

Dauvergne, qui figurait alors à l'orchestre de l'Opéra parmi les six violons à 600 livres[2], ne devait donc pas être vu d'un très bon œil par l'administration de l'Académie royale.

Ses succès n'allaient pas tarder à lui attirer, de la part du souverain, une double récompense. Le 24 juin 1755, il recevait deux brevets des plus flatteurs : par le premier, Louis XV lui octroyait une charge de compositeur de la musique de sa Chambre sur la démission de François Rebel[3]. Par le deuxième, il était nommé survivancier du même François Rebel, pour la charge de maître de musique de la Chambre du roi. Le texte du brevet porte que le roi est « informé des talents et de la capacité du sieur Dauvergne » en même temps qu'il tient à donner à Rebel « une marque de la satisfaction qu'il ressent de ses services[4] ». En devenant titulaire de la charge en question, le musicien devait payer une somme de 6000 livres[5].

La Borde et, après lui, Fétis prétendent que l'octroi de ces deux charges obligea Dauvergne à renoncer à sa place de violoniste à l'Opéra[6]. De plus, on aurait défendu à Monnet de continuer les représentations des *Troqueurs,* « sous prétexte qu'il ne devait point donner d'ouvrages totalement en musique[7] ».

Dauvergne en fut fort chagriné, et dégoûté de tant de tracasseries, il demeura trois ans sans rien produire. On a avancé que son protecteur lui aurait conseillé de remettre en musique l'*Isis* de Lully, mais que les directeurs de l'Opéra, Rebel et Francœur, l'en auraient dissuadé par respect pour Lully[8]. Le comte d'Argenson intervint alors et fit à Dauvergne une proposition analogue. Il s'agissait de refaire, avec l'aide de Monnet, *Enée et Lavinie* de Fontenelle et Colasse. Dauvergne accepta, et sa tentative, couronnée d'un certain succès[9], devint l'origine d'une série de remaniements d'opéras anciens auxquels il s'efforça de redonner quelque jeunesse. *Enée et Lavinie* passa à l'Opéra pendant le carême, le 14 février 1758. Grimm n'en aime guère les paroles dont il estime le style « ridiculement familier ». Mais il narre une anecdote piquante, qui prouve que l'auteur du poème, Fontenelle, ne se faisait, du moins, aucune illusion sur la valeur de son œuvre : « Lorsque M. Dauvergne alla faire part à M. Fontenelle du projet

1. *Ms. de Munich,* f° 13, *loco cit.,* p. 576.
2. Arch. Opéra. *Emargements de janvier* 1754. A-21. — « Vadé, écrit M. Barberet, assura le triomphe de l'Ariette et porta au Vaudeville un coup dont il ne s'est pas relevé. » (Barberet, *Lesage et le Théâtre de la Foire,* 1887, p. 57.)
3. Arch. nat., $O_1 99$, f° 176.
4. *Ibid.,* $O_1 99$, f° 179.
5. *Ibid.,* $O^1 99$, f° 183. En août 1761, Dauvergne figure au nombre des « Maîtres de la Musique que Sa Majesté a conservés par l'édit du présent mois d'août pour et au lieu des 4 sous-Maîtres de la Chapelle dont Sa Majesté a ordonné la suppression par le même édit. » — Il reçoit « pour gages, appointemens, nourriture, etc., » 3000 livres ainsi que Bury, Gauzargues et Blanchard. (Arch. nat., Z^{1a} 487.)
6. La Borde, *loco cit.,* III, p. 379.
7. *Ibid.,* III, p. 380.
8. *Ibid.*
9. Grimm, *Correspondance littéraire,* III, p. 500.

qu'il avait de faire une nouvelle musique pour *Enée et Lavinie*, cet homme célèbre l'en détourna et lui dit : « Cet opéra n'eut aucun succès dans sa nouveauté, et je n'ai pas ouï dire que ç'avait été la faute du musicien[1]. » Voilà une belle franchise chez un auteur! Pour la musique, Grimm déclare, qu'à tout prendre, elle valait bien ce qu'on entendait d'ordinaire à l'Opéra.

Même succès des plus modestes pour *Canente* de la Motte (décembre 1760)[2]; seul, le *Mercure,* toujours bénisseur, trouve « l'ouverture belle » avec des « symphonies distinguées et des morceaux saillants ». Il assure qu'on est généralement satisfait de la « partie instrumentale » et qu'on souhaiterait voir Dauvergne s'attacher davantage à la partie vocale[3].

Associé à Marmontel, il s'essaye à faire du neuf, mais sa tragédie lyrique d'*Hercule mourant* (3 avril 1761) lui vaut, de la part de Grimm, un verdict aussi bref que cruel[4].

Malgré les résultats médiocres de ses tentatives de restaurations, Dauvergne s'entendait traiter par le *Mercure*, en juin 1762, « d'auteur connu et déjà célèbre en différents genres de musique et par quelques opéras de succès ». Le journal publiait ces lignes élogieuses à l'occasion de la constitution de la nouvelle société du Concert spirituel, société qui remplaçait l'entreprise de la veuve Royer, de Caperan et de Mondonville, par le triumvirat Caperan, Joliveau et Dauvergne[5].

A peine installés, les nouveaux directeurs s'empressent de mettre le public au courant des difficultés que leur suscite Mondonville, en emportant ses motets et en refusant l'offre de 2.500 livres qu'ils lui faisaient pour s'assurer de sa musique alors extrêmement goûtée[6].

Ils promettaient aux habitués du Concert de compenser la perte des motets de Mondonville par des compositions nouvelles, et, dans ce but, ils adressaient un appel aux maîtres de musique de Paris et de la province. Nous ne tarderons pas à voir que Dauvergne s'employa activement à fournir de motets à grand chœur les programmes du Concert.

Entre temps, il arrangeait l'*Alphée et Aréthuse* de Campra (12 octobre 1762)[7], et un nouveau deuil venait assombrir sa vie. Le 17 novembre 1762, il perdait un second fils, Antoine-Alexandre[8].

Malgré sa tristesse, Dauvergne ne quittait point son travail; dès le début de janvier 1763, il donnait à l'Opéra une tragédie en 5 actes dont les paroles étaient de son associé Joliveau, *Polixène* (11 janvier 1763), et dont la musique suggérait

1. *Correspond. litt. Enée et Lavinie* eut 36 représentations. (*Mercure,* mars 1758, p. 186.)

2. *Ibid.,* IV, p. 325.

3. *Mercure,* janvier 1, 1761, p. 163.

4. Le poème et la musique, écrit-il, ne valent pas la peine qu'on en parle (*Corr. litt.* IV, p. 368). Dauvergne avait donné, le 8 août 1758, un ballet en 4 actes, *Les Fêtes d'Euterpe,* qui ne tint pas l'affiche. Ce ballet atteignit cependant un total de 25 représentations. (*Mercure,* septembre 1758, p. 189.)

5. Joliveau était secrétaire perpétuel de l'Académie royale de musique. Le nouveau bail était consenti pour neuf ans, à raison de 7.000 livres par an. D'importantes modifications à la salle des concerts marquaient le début de la nouvelle direction. (*Les Spectacles de Paris,* année 1763, pp. 1 et suiv. M. Brenet, *Les Concerts en France,* pp. 275, 276, et *Mercure,* juin 1762, pp. 182, 183.)

6. *Mercure,* juillet II, 1762, pp. 136-140. Bachaumont déplore que « la jalousie de ces messieurs nous prive de ce riche fonds de motets » (*Mémoires secrets,* I, pp. 132-133).

7. *Mémoires secrets,* I, pp. 132-133.

8. Voici son acte de décès. *Saint-Eustache,* 1762, *Décès :* « Le jeudi 18 novembre 1762, Antoine-Alexandre Dauvergne, âgé de vingt-trois ans [inexact], fils d'Antoine Dauvergne, directeur du Concert spirituel, et de Marie de Filtz, demeurant rue Feydeau, décédé d'hier, a été inhumé au cimetière (Arch. Seine. Fonds Bégis). Le frère du défunt est présent et porte les mêmes prénoms que lui : Antoine-Alexandre.

à Bachaumont un jugement sur son esthétique, qu'il nous paraît intéressant de rapporter : « On accuse le musicien, disent les *Mémoires secrets,* de chercher toujours à peindre et de ne jamais attraper ce qu'il cherche, de ne donner rien à chanter, d'être plein de réminiscences presque toujours défigurées[1]. »

On peut en dire autant des nombreux motets qu'il composa pour le Concert spirituel, à partir du 15 août 1763. Successivement, parurent un *Te Deum,* un *Benedic anima mea,* un *Miserere,* un *De Profundis,* un *Regina cœli,* un *Omnes gentes,* un *Exultate* et un *Jubilate Deo*[2]. Dauvergne battait la mesure « en premier » au Concert, mais, dès le deuxième concert de la nouvelle direction (8 septembre 1762), il se dispensa de le faire, imitant en cela les Italiens, parce qu'il avait pleine confiance dans la sûreté d'attaque de ses chefs de pupitre, Gaviniès et Capron[3].

Déjà titulaire de deux charges importantes de la musique royale, Dauvergne recevait, le 25 décembre 1764, celle, toujours si enviée, de surintendant. Elle valait 10.000 livres[4].

Ce beau titre n'empêchait pas Grimm de malmener l'infortuné musicien lorsque, le 29 octobre 1765, le nouveau surintendant faisait représenter à Fontainebleau le ballet du *Triomphe de Flore.* Les paroles en étaient d'un colonel d'infanterie, membre de l'académie d'Amiens, du nom de Vallier, dont les pauvres inventions excitaient la verve du critique. A un certain moment, Vallier mettait en scène les vents qui ravagent la Liparie. « La musique de cette Liparie, écrit plaisamment Grimm, est d'un autre surintendant appelé M. Dauvergne. Je n'ai pas ouï dire s'il a heureusement rendu les vents de M. Vallier[5]. »

Heureusement que le *Mercure* était là pour adoucir du miel de ses éloges la causticité d'un adversaire tenace de la musique française. Il revenait sur la science harmonique de Dauvergne dont il avait vanté la solidité à propos des *Troqueurs;* selon lui, Dauvergne s'était heureusement appliqué « à faire servir les ressorts les plus compliqués de la science de l'harmonie »; il affirmait bien haut que la « clarté de dessein » caractérisera « toujours le vrai beau dans les productions de l'art », et cela « quoi que le fanatisme en puisse dire », lançant ainsi une pierre dans le parterre de Grimm et des italianisants; il trouvait la musique du *Triomphe de Flore* « belle, grande, du meilleur genre ». Pour lui, l'auteur de ce ballet était toujours « le savant compositeur dont le génie et le travail sont guidés par le goût[6] ». De son côté, Bachaumont faisait chorus et signalait le succès de l'ouvrage, dont la musique lui semblait « noble et agréable », avec des « chœurs de la plus grande beauté et des ariettes délicieuses ». L'ouverture, surtout, l'avait frappé; il la qualifiait de « singulière », car elle « commence par un chœur[7] ».

1. *Mémoires secrets,* I, pp. 163-164. *Mercure,* janvier II, 1763, p. 141, février 1763, p. 156.

2. Brenet, *loco cit.,* p. 281. On lira dans le *Tableau de Paris* de Mercier comment Dauvergne, qui avait assisté à la fête donnée en l'église Saint-Paul à l'occasion de la réparation des orgues, et au cours de laquelle « Daquin, plus sublime que jamais, tonna dans le *Judex crederis* », fut si vivement frappé de cette audition qu' « il courut vite confier au papier les traits sublimes qu'il venait d'entendre ». Mercier ajoute : « Il les a tous placés dans son beau *Te Deum* à grand chœur. » (Mercier, *Tableau de Paris,* réédition Louis Michaud, p. 105.)

3. *Mercure,* octobre I, 1762, p. 184.

4. Arch. nat., O¹108, f° 540, f° 541, f° 543. Dauvergne était survivancier de Francœur.

5. *Corresp. litt.,* IV, p. 400.

6. *Mercure,* décembre 1765, pp. 202-203.

7. *Mém. secrets,* 1765 (26 septembre), XVI, p. 246.

Lorsque, en 1767, les directeurs de l'Opéra, Rebel et Francœur, donnèrent leur démission au Prévôt des Marchands Bignon, ce fut dans Paris une poussée d'intrigues qui ébranla jusqu'au ministère. Sitôt la démission reçue, le Prévôt en rend compte à la Ville[1], et propose Dauvergne, « qui était convenu avec lui de se subroger au lieu et place des démissionnaires, et qui, dans ce but, avait fait un dépôt de 300.000 livres ». Le bureau de la Ville accepte la proposition de Bignon, et, dès le lendemain de la délibération intervenue à cet effet, le Prévôt des Marchands en apprend la conclusion à Saint-Florentin qui s'empresse d'agréer la candidature Dauvergne.

Les choses en étaient là, lorsque le prince de Conti et le duc de Choiseul se mettent à la traverse en présentant au ministre MM. Berton et Trial. Le ministre, qui avait la mémoire courte ou qui était circonvenu, leur répond simplement que « tout est bien ». « Voilà, écrit Bachaumont, ces deux ménétriers courant, volant et déposant aux autres 100.000 écus. » D'où, grand tapage à la ville et à la cour. Le Prévôt des Marchands d'aller trouver Choiseul et de lui représenter que les offres de Dauvergne ont déjà été acceptées par une délibération en règle. Peine perdue, on a omis de signer cette délibération, disent Conti et Choiseul, et c'est au roi d'en décider[2].

Comme bien on pense, le roi se décida en faveur des protégés de Conti et Choiseul ; mais l'entreprise de Berton et Trial ne dura que deux ans[3].

Malheureux dans ses démarches administratives, Dauvergne trouvait quelque dédommagement dans une pension de 100 pistoles que ses heureux rivaux lui accordaient en février 1768[4]. Puis, il continuait à s'occuper du Concert spirituel dont il fallait assurer l'approvisionnement en motets. A cet effet, un prix de 300 livres, consistant en une médaille d'or, lui était remis pour être décerné à l'auteur du meilleur motet; le jury chargé de juger les œuvres envoyées à Paris se composait de Dauvergne, de Blanchard et de Gauzargues[5]. Malgré le mauvais accueil que le public de l'Opéra avait fait à ses arrangements antérieurs, Dauvergne, qui ne se décourageait pas facilement, se remet à rajeunir la *Vénitienne* de la Motte et Campra (6 mai 1768). Cette fois, Bachaumont devient grincheux et s'emporte contre le réparateur de tant d'immeubles lyriques démodés. « On ne conçoit pas comment Dauvergne s'est avisé de déterrer un pareil drame... » « La musique n'annonce pas un homme de génie... » « De mémoire d'homme aucun opéra n'a été plus universellement hué. » La représentation s'était achevée dans « un sifflement général[6] ».

Mais Dauvergne de continuer avec sérénité sa besogne de fonctionnaire. En juillet 1768, il est chargé d'accorder deux prix de musique latine et française l'un pour le meilleur motet sur le psaume 45, l'autre pour la meilleure mise en musique d'une ode de Rousseau[7]. Lorsque le roi de Danemark vient assister aux fêtes données en son honneur à Fontainebleau, notre musicien retire de ce

1. *Mémoires secrets*, III, p. 127.

2. *Ibid.*, III, p. 128. La Borde, *loco cit.*, p. 381.

3. A la fin de 1769, Berton et Trial résilièrent leur engagement.

4. Le 10 février 1768, Berton et Trial écrivaient à Mondonville pour lui annoncer qu'ils lui accordaient une pension de 100 pistoles. Une note indique que Dauvergne bénéficie d'une faveur semblable (*Merc.*, mars 1768, p. 185).

5. *Mercure*, août 1767, pp. 205-206.

6 *Mém. secrets*, IV, pp. 24-25. Des *Airs de la Vénitienne* par Dauvergne furent annoncés dans le *Mercure* de juin 1768 : « Cet agréable recueil, disait le journal, se vend à Paris, chez l'auteur, rue Saint-Honoré, au coin du Boulevard, et à l'Opéra. » (P. 172.)

7. Ces prix étaient de 300 livres chacun. *Mercure*, 1 juillet 1768, p. 154.

déplacement royal une gratification de 600 livres[1]. Le 23 octobre 1769, un brevet signé à Fontainebleau lui accorde 1.200 livres de gratification annuelle « pour le récompenser du soin qu'il a pris pour enseigner la composition à Mesdames[2] ». Et, comme un bonheur n'arrive jamais seul, le voilà, enfin, directeur de l'Opéra, avec Joliveau, Berton et Trial[3]. Nous donnons, ci-après, un fac-similé de sa signature datée de janvier 1769 :

Dauvergne savait se ménager des protections en haut lieu, et nous apparaît comme assez remuant et assez ambitieux. Ainsi, à propos du divertissement des *Trois Cousines,* exécuté au mois d'octobre 1770 à Fontainebleau, nous le voyons supplanter Francœur, dont il était survivancier, au pupitre de chef d'orchestre, et cela, grâce à l'entremise de Mme de Villeroy. Papillon de la Ferté trace de lui, à cette époque, un portrait assez intéressant : « Ce dernier [Dauvergne] est aussi un très habile homme, mais il ne paraît pas avoir acquis la vivacité nécessaire pour cela[4]. » (Il s'agit de la direction de l'orchestre.)

Dauvergne ne se montrait guère plus heureux dans la direction du Concert spirituel. Avec ses deux associés, Caperan et Joliveau, il arrivait péniblement au terme de son bail, et on ne se gênait pas pour décrier la gestion des trois directeurs. Les uns disaient le Concert « tombé dans une profonde léthargie[5] » ; pour d'autres, il « n'était plus qu'un objet de raillerie[6] ». Aussi, Dauvergne et consorts ne renouvelèrent-ils par leur traité en 1771, et la Ville prit-elle la direction du Concert, en conservant toutefois Dauvergne comme gérant[7] et en lui adjoignant Berton. Les choses n'en allèrent, du reste, pas mieux, car, malgré la reprise des motets de Mondonville, le bureau de la Ville dut, au bout d'un an, céder le bail à Gaviniès, Leduc aîné et Gossec[8], moyennant 2.400 livres.

Oublieux sans doute des tracasseries qu'il avait subies jadis, alors que l'Académie royale de musique montrait une susceptibilité extrême à l'égard de la concurrence de l'Opéra-Comique, et défendait jalousement son privilège, Dauvergne, directeur de l'Opéra, entrant tout à fait dans la peau du personnage, désignait, à son tour, aux foudres ministérielles quiconque menaçait le monopole de l'établissement confié à ses soins. C'est ainsi qu'en 1772, Dauvergne, Berton et Joliveau adressent au duc de la Vrillière un mémoire pour dénoncer la concurrence que le *Concert d'amis* de la rue Montmartre faisait à leur théâtre[9].

Sur le désir du roi, François Rebel reprenait, le lundi 27 avril 1772, l'administration de l'Opéra, « le gouvernail de cette machine si difficile à conduire, en

1. Arch. nat., O$_1$2893.
2. *Ibid.*, O^{1}114^A, f° 1025 verso; O^{1}637, f° 103.
3. La Borde, *Essai*, III, p. 381. La nouvelle direction entra en exercice à l'ouverture de la salle du Palais-Royal, en 1770. L'arrêt du Conseil qui charge Berton, Trial, Joliveau et Dauvergne de la direction de l'Opéra porte la date du 12 novembre 1769 (Arch. Opéra, *Historique*, A. 2).
4. E. Boysse, *Journal de Papillon de la Ferté*, pp. 283-284.
5. La Borde, *Essai*, III, p. 428.
6. *Journal de musique par une société d'amateurs*, 1773, n° 2, p. 74.
7. M. Brenet, *Les Concerts en France*, p. 300.
8. Arch. nat., O^{1}621.
9. Arch. nat., O^{1}618. Sur le *Concert d'amis*, voir M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, pp. 356-357. Nous ne tarderons pas à rencontrer une autre preuve de la susceptibilité jalouse que montrait Dauvergne à l'égard du privilège de l'Opéra.

qualité d'administrateur général[1] », et son installation s'opérait non sans quelque solennité. Voici le tableau qu'en trace le *Mercure* : Dauvergne, à la rentrée des vacances de Pâques, annonce devant tous les artistes assemblés la nomination du vieux Rebel, et cette déclaration est accueillie par des applaudissements. Alors François, très ému, de prononcer le discours suivant :

« Je suis très flatté, messieurs et mesdemoiselles, de me retrouver à portée de pouvoir contribuer par de nouveaux soins au soutien d'un spectacle auquel je dois mon existence; j'aurai une attention particulière à ajouter, s'il est possible, à la considération que méritent MM. les Directeurs, et sans laquelle la machine de l'Opéra ne peut subsister. L'état de ces messieurs n'éprouve aucun changement par le nouvel arrangement qu'il a plu au ministre de faire approuver au roi; je compte autant, messieurs et mesdemoiselles, sur votre amitié dans ma nouvelle administration, que sur vos talens et votre zèle pour le service du public. Je serai toujours charmé de saisir toutes les occasions qui se présenteront de vous prouver mon estime, et de rendre au ministre le compte le plus favorable de toutes les personnes qui composent l'Académie. J'espère par là mériter votre confiance et répondre à celle dont on m'honore[2]. »

Dauvergne et ses associés eurent le mérite d'accueillir les ouvertures qui leur étaient faites d'Autriche, pour révéler aux Parisiens les opéras de Gluck. Le bailli du Roullet écrivait de Vienne, le 1er août 1772, une longue lettre adressée à Dauvergne, et dans laquelle, en diplomate habile, après avoir complimenté son correspondant sur ses « talens très distingués » et après avoir qualifié l'opéra français de « véritable genre dramatique musical », il proposait l'*Iphigénie en Aulide* du « fameux M. Glouch ». Comment un directeur de théâtre n'aurait-il pas éprouvé quelque tentation en présence de déclarations comme celle-ci : « On a trouvé moyen, sans avoir recours aux machines et sans exiger de dépenses considérables, de présenter aux yeux un spectacle noble et magnifique. Je ne crois pas qu'on ait jamais mis au théâtre un opéra nouveau qui demande moins de frais et qui, cependant, soit plus pompeux[3]? » Ainsi, de la musique nouvelle dont toute l'Europe s'extasiait, des frais très réduits, voilà plus qu'il n'en fallait pour décider une direction. Le bailli parlait de l'hiver 1773, du carême ou de la rentrée de Pâques; il fallait se presser, car Gluck était demandé à Naples, en mai. A la fin de la lettre, on glissait une de ces phrases qui sonnent toujours agréablement à des oreilles directoriales. « J'oubliais de vous dire que M. Glouch, naturellement très désintéressé, n'exige point, pour son ouvrage, au-delà de ce que la direction a fixé pour les auteurs des opéras nouveaux[4]. » Gluck, lui-même, prenait la plume, en février 1773, afin de préparer le terrain, et Dauvergne recevait le premier acte d'*Iphigénie en Aulide*[5]. L'impression qu'il ressentit fut si profonde qu'il répondit cette phrase prophétique : « Si Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'*Iphigénie*. Mais sans cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent[6]. »

1. Bachaumont, t. IV, pp. 139-170. — L'*Almanach des Spectacles* pour 1772 annonce que le Sr Trial, un des directeurs de l'Opéra, étant décédé le 24 juin 1771, le Sr Rebel fut nommé administrateur.
2. *Mercure*, juin 1772, pp. 150-152. — Cf. *Avant-Coureur*, 4 mai 1772, p. 284.
3. *Lettre à M. D., un des directeurs de l'Opéra de Paris. Mercure*, octobre II, 1772, p. 172. Dauvergne avait fait insérer la lettre du bailli dans le *Mercure*.
4. *Ibid.*, p. 174.
5. *Mercure*, février 1773, p. 183-184.
6. A. Schmid, *Christoph Willibald Ritter von*

Dauvergne s'était donc très justement rendu compte de la portée de l'œuvre soumise à son appréciation et de la menace que le génie de Gluck dressait contre le vieux répertoire, et même contre le répertoire français contemporain. Il tergiversa, un peu effrayé sans doute, et il fallut l'intervention de Marie-Antoinette pour décider l'Académie de musique à ouvrir ses portes au chevalier[1]. *Iphigénie* passa triomphalement le 19 avril 1774.

On criait beaucoup contre les tracasseries dont Dauvergne se montrait coutumier dans son administration. Aussi, le public s'était-il empressé d'applaudir le ballet de Floquet, l'*Union de l'Amour et des Arts,* joué en 1773[2], uniquement afin de faire pièce au directeur : « Le public, rapporte Bachaumont, n'a pas été fâché de mortifier le sieur Dauvergne qui a tracassé prodigieusement le sieur Floquet, auteur de la musique[3]. » Le 9 novembre 1773, Dauvergne faisait représenter son dernier opéra, *Callirhoé*, dont le livret avait été tiré par Roy des *Archaïques* de Pausanias. Bachaumont ne perdit pas l'occasion qui lui était offerte d'assener un nouveau coup de massue à l'infortuné musicien. Il déclarait que la pièce n'était « pas supportable pour le goût moderne » et ajoutait que les Directeurs ne se donnaient « aucun mal pour gérer l'Opéra qui coûte de plus en plus cher à la ville[4] ».

Cette année-là, le buste directorial figurait au Salon, et on admirait l'air de tête du modèle, « grand compositeur lui-même ». « Il est dans l'attitude d'un homme qui écoute, et l'on ne pouvait mieux exprimer son genre d'étude. » D'ailleurs, la tête « pittoresque » était « parfaitement ressemblante[5] ».

Après avoir pris, le 21 mars 1776, Louis-Joseph Francœur pour survivancier de sa charge de maître de musique de la Chambre[6], Dauvergne recevait du roi, le 20 avril de la même année, un brevet, créé exprès pour lui, de compositeur de l'Académie royale de musique. En voici la teneur :

« Les motifs qui ont porté Sa Majesté à confier l'administration de l'Académie royale de musique à des administrateurs qui, par leur zèle, leur expérience et leur goût pour les arts, fussent capables de rétablir l'ordre et de détruire les abus multipliés qui se sont introduits dans ladite Académie, déterminent en même temps Sa Majesté à appuyer de son autorité les moyens qui lui seront indiqués par lesdits sieurs administrateurs comme les plus propres à faire fleurir un établissement aussi utile au progrès des arts; c'est dans cette vue que Sa Majesté a cru devoir approuver la délibération qu'ils ont prise le 25 mars dernier... de nommer un compositeur de ladite Académie royale de musique qui, sous leurs ordres, puisse rétablir les anciens ouvrages qui lui seront désignés, et les faire reparaître ensuite dans le goût moderne. Sa Majesté s'y est portée d'autant plus volontiers que, leur choix s'étant réuni en faveur du sieur Dauvergne, surintendant de sa musique, elle est persuadée que, par son zèle et son talent distingué, il répondra dignement à cette marque de confiance; à cet effet... Sa Majesté nomme le sieur Dauvergne pour, en qualité de compositeur de l'Académie royale de musique,

Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken (1854), p. 480. — Desnoiresterres, *Gluck et Piccinni,* p. 83. — J. Tiersot, *Gluck* (*Les Maîtres de la Musique*), p. 103.

1. *Mém. secrets,* VII, p. 110. — Desnoiresterres, *loco cit.*, p. 84.

2. Le 7 septembre 1773.

3. *Mém. secrets,* 14 novembre 1773, VII, p. 83.

4. Voir sur ce point Du Roure de Paulin, *loco cit.*, pp. 25, 26.

5. *Mémoires secrets,* Lettre du 21 septembre 1773, sur le Salon de sculpture. XIII, p. 145. L'auteur du buste de Dauvergne n'est pas nommé.

6. Arch. nat., O[1]123, f° 45. (Brevet daté de Versailles.)

travailler sous les ordres desdits administrateurs à rétablir les anciens ouvrages dont ils jugeront à propos de le charger, conformément au goût actuel et aux circonstances, afin de les rendre agréables au public, à condition toutefois qu'il ne pourra rien prétendre de ce travail, comme auteur... aux appointements de 3 000 livres qui lui sont attribués par la Délibération susdite[1]... »

De la sorte, Dauvergne se trouvait investi d'une fonction d'arrangeur officiel, et le texte qui précède s'inspire bien des idées qui régnaient dans l'esthétique du dix-huitième siècle, lorsqu'il proclame la nécessité de se conformer au goût du public, souverain juge en matière d'art[2].

La prérogative dont bénéficiait notre musicien ne devait pas tarder à susciter d'âpres critiques. Dauvergne avait quitté l'Opéra en avril 1776[3], mais il conservait sa fonction de compositeur. Aussi, un rapport au ministre du 9 avril 1777 signale-t-il les inconvénients de pareille situation.

Il y est déclaré que le brevet de Dauvergne « est une charge pour l'Opéra », que « ces sortes de grâces ne devraient s'accorder qu'aux autheurs qui peuvent travailler et faire des opéras, tels que les Grétry, Philidor, Floquet, et non pas à ceux qui ont déjà un sort et des pensions de l'Opéra pour ce même objet, tels que le sieur Dauvergne en a pour n'avoir fait que des ouvrages dont il n'y a pas un seul à reprendre ni à remettre jamais au théâtre et pour lesquels il a été, d'ailleurs, payé[4]. »

Cette dernière phrase, sévère pour Dauvergne et ses ouvrages, est l'expression de la vérité; elle souligne la médiocrité chronique du talent du « grand compositeur ».

On trouve dans le même dossier une autre note aussi sévère. L'administration de l'Opéra y réclame encore la suppression du fameux brevet que « M. H... a fait accorder au sieur Dauvergne[5] », car le titre de « compositeur de l'Opéra » n'est qu'« un être de raison »; il fait « crier et décourage tous les auteurs », sans parler de la charge « onéreuse » qu'il entraîne. Dauvergne, y déclare-t-on, ne peut être d'aucune utilité. « C'est un homme de soixante ans, qui ne peut plus guère travailler, et qui, d'ailleurs, n'a jamais eu de succès, même il y a vingt ans, avant la révolution qui s'est faite dans la musique; il semble que la personne qui le favorisait se soit plu à surcharger l'Opéra même après lui, en créant de nouvelles places[6]. »

Dauvergne avait la guigne, comme on dit vulgairement, et cette malechance le poursuivait dans toutes ses entreprises. Depuis le mois de mai 1780, où

1. Arch. nat., O¹123. (Avril, Pièce annexe n° 4.)

2. Si on observe que la deuxième réfection de Dauvergne, la *Callirhoé* de Destouches, date de 1773 et, par conséquent, se trouve antérieure au brevet de 1776, on peut se demander à quoi celui-ci put bien servir. Dauvergne toucha les trois mille livres qui lui étaient allouées, mais ne fit plus de réfections. Il semble donc loisible d'admettre, avec La Borde, que ce brevet ne constituait qu'une pension déguisée (La Borde, *Essai*, III, p. 381). Nous verrons plus loin que telle était aussi l'idée que s'en faisait le bénéficiaire.

La gestion de l'Opéra continuait à être détestable, et le déficit atteignait 500.000 livres. Vainement, un arrêt du Conseil du 18 avril 1776 nommait-il commissaires du roi pour l'administration de l'Académie royale les intendants des Menus-Plaisirs, dont Papillon de la Ferté; la situation ne s'améliora point.

3. L'administration des commissaires du roi, instaurée par l'arrêt du Conseil du 18 avril 1776, ne subsista qu'un an, puis Berton fut choisi comme directeur. (Bib. de l'Opéra, *Tableau de la Direction de l'Opéra*. — Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, p. 313.)

4. *Rapport* du 9 avril 1777. Arch. nat., O¹622.

5. Peut-être le personnage auquel il est fait allusion ici n'est-il autre que Bignon?

6. *Etat des Préposés*... Arch. nat., O¹622.

Papillon de la Ferté lui confiait de nouveau le sceptre directorial de l'Opéra[1], le malheureux musicien ne cessait de se heurter à d'insurmontables difficultés. Un grand nombre d'artistes de l'Académie de musique ne cachaient pas leur hostilité contre lui. Dans une lettre collective du 21 mars 1781, Gardel, Dauberval, Le Gros, Mlles Guimard et Heinel s'élevaient énergiquement contre l'administration de Dauvergne, contre ses tracasseries perpétuelles. D'après eux, Bignon, le Prévôt des marchands, le soutenait « plus par entêtement que par raison ». Comment pouvait-il ignorer, en effet, que M. Dauvergne avait provoqué la chute du Concert spirituel, si florissant sous M. de Mondonville? Ils portaient sur leur directeur un jugement dépourvu de ménagements : « Le malheur qui accompagne partout M. Dauvergne a ravagé l'Opéra jusqu'à l'époque de sa retraite[2]. » Dauvergne gémissait, écrivait lettre sur lettre, et réclamait sans trêve. Dans une longue lettre du 2 avril 1781, où il s'efforce de répondre aux accusations dont il est l'objet, il blâme la négligence avec laquelle les administrateurs de l'Opéra ont monté les ouvrages confiés à leurs soins :

« C'est ce qui vient en dernier lieu d'occasionner la chute de *Castor*; le combat qui était autrefois superbe, et qui ne contribuait pas peu à attirer l'attention d'une portion du Public, a été détestable; le pas des Lutteurs dans le second acte, qui faisoit aussi un très grand effet, ainsi que le ballet de ce même acte ont été tout aussi mauvais, et tous les autres ballets de cet opéra ont été négligés de même; tout le Public s'est plaint; c'est ainsi que tous les autres opéra que l'on a donné cette année ont été traités; *Andromaque, Alceste, Persée, Iphigénie*, ont été négligés de même, quoiqu'il y ait fort peu de danse; on ne met plus que très peu de monde dans le corps de ces ballets, presque jamais de danseurs seuls; point de ces pas d'ensemble de plusieurs sujets intéressans qui font tant d'effet. On a saisi aucune situation, aucune circonstance de faire dans les opéra des ballets pompeux et même figurés, comme cela se faisoit avant la mode des ballets d'action auxquels on a tout sacrifié, ce qui n'a pas peu nui au succès de ces ouvrages, et par conséquent aux recettes. Le public de l'Opéra, accoutumé à cet accessoire qui suspend l'attention que demande un grand ouvrage, lorsqu'il en est privé, son attention se lasse et finit par s'ennuyer, quelque belle que soit la musique: si cet accessoire est mauvais, cela le dégoûte, et il confond dans son humeur tout l'ouvrage; c'est ce que nous voyons par l'*Iphigénie* de M. Piccini, dans lequel on auroit bien trouvé les moyens de faire de beaux ballets en y faisant mettre d'autres airs, si on n'avait pas eu d'autres ressources pour mettre son talent en évidence. Il n'y a que *Le Seigneur bienfaisant* qui n'ait pas été en souffrance de ce côté-là, parce qu'ils ne l'ont regardé eux-mêmes que comme un ballet d'action mêlé de chant; aussi, doit-il à ses ballets et à l'action du second acte, parfaitement bien rendue par le sieur Noverre, une grande partie de son succès.

1. Papillon de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, écrivait, à la date du 20 mai 1780 : « J'ai été très occupé ces jours-ci par la mort du sieur Le Breton [Berton] qui n'a pas joui longtemps de la place de directeur de l'Opéra. J'y ai fait nommer le sieur d'Auvergne, surintendant de la Musique du Roi, qui avait déjà été, il y a quelques années, à la tête de ce spectacle, avec le sieur Le Breton. » (E. Boysse, *Journal de Papillon de la Ferté*, p. 443.) Berton était mort le 14 mai 1780 (Arch. Opéra, A[16], *Etat des appointements de 1780 à 1781*, n° 6), et Dauvergne fut nommé le 27 mai. — Gossec remplissait les fonctions de sous-directeur (*Almanach musical*, 1781, p. 109).

2. *Lettre contre l'administration de M. d'Auvergne* (Arch. nat., O[1]622).

« Il est certain que les ballets d'action peuvent être un surcroît de bien pour l'opéra, dont il peut résulter des avantages pour l'embellissement de ce spectacle et l'augmentation de la recette lorsqu'ils seront donnés à propos; mais il ne faut pas qu'un nouveau Pompon nous fasse négliger la Baze de notre parure; les grands ouvrages qui font celle de l'opéra doivent nécessairement captiver l'attention de tout administrateur qui envisagera ce spectacle pour en maintenir et perpétuer la magnificence, et par conséquent le soutien, sans quoi il se trouverait dénaturé; mais comme nous ne sçaurions avoir trop de secours pour y contribuer, j'ai un projet que j'aurai l'honneur de vous communiquer et qui procurera des ressources heureuses[1]... »

Ainsi, Dauvergne, tout en reconnaissant l'intérêt artistique et financier des ballets d'action, c'est-à-dire des ballets qui se suffisent à eux-mêmes, parce qu'ils se composent d'un spectacle lié, contenant une action proprement dite, estime que la fonction essentielle de l'Opéra consiste dans la représentation des drames lyriques, et qu'il convient de s'attacher soigneusement à les mettre à la scène avec tous les éléments susceptibles d'assurer leur splendeur.

Peine perdue; le directeur n'arrivait à rien, et la crise du théâtre avait la plus fâcheuse répercussion sur sa situation personnelle. Le 27 juin 1781, il se plaint à la Ferté du misérable dédommagement qu'il a reçu, après la perte de sa place de directeur de l'Opéra, en 1776, sous les espèces de sa charge de compositeur à raison de 3 000 livres, et vise dans cette lettre les opéras dont il a assuré la reprise pendant les six années qu'a duré sa direction, travail pour lequel il n'a reçu aucune rémunération[2]. Vainement, s'efforce-t-il, après l'incendie de 1781, et la reprise des concerts donnés par l'Opéra aux Tuileries, de réunir dans ces concerts les différents genres de musique qui, selon l'expression du *Mercure,* faisaient l'objet des querelles des « prétendus amateurs ». Désireux de ne rien sacrifier à l'esprit de parti, il mettait sur ses programmes des pièces françaises, allemandes et italiennes. Mais « les soins de cet artiste estimable » demeurèrent inutiles, et la salle resta vide[3].

Aussi, dès le 20 mars 1782, Dauvergne songe-t-il à quitter la galère de l'Opéra, et il supplie M. Amelot de lui accorder sa retraite; il expose que « son zèle pour l'Académie » l'a entraîné à contracter des dettes, et que sa santé n'a pu résister à tant de fatigues et de perplexités[4].

A la date du 23 mars, il renouvelle ses plaintes; il décrit sa triste situation et les déboires de toute sorte qui l'assaillent : « Je n'ai rien, mais ce qui s'appelle rien, écrit-il; ny maison, ny argent placé, ou en bourse, et je dois 12.000 francs;

1. Arch. nat., O¹619 n° 49.

2. Les lettres officielles de Dauvergne, en nombre considérable, sont conservées aux Archives nationales dans O¹619 où elles forment 7 liasses. Deux autres, classées dans O¹635 et O¹640, présentent un grand intérêt parce qu'elles dépeignent les intrigues sans fin qui étaient ourdies par les sujets du chant et de la danse.

3. *Mercure,* septembre 1781, p. 38. — *Mém. secrets,* 9 septembre 1781, pp. 32-33.

4. Arch. nat., O¹619, n° 62. Dauvergne, en effet, était malade; le 6 mars 1782, il écrivait : « Mon rhume et mon catarrhe continuent; j'espère que la troisième médecine que je prendrai après-demain pourra déterminer cette maudite maladie à prendre fin. » (*Ibid.*, n° 59.) A la fin d'une lettre du 2 avril 1782, Dauvergne parle d' « un débordement de bile » dont il souffre depuis six jours (O¹619, n° 66).

D'autre part, on lit dans le *Mercure* d'avril 1782 : « La santé de M. d'Auvergne devenue chancelante, tant par les longs travaux auxquels il s'est livré que par des maladies assez dangereuses, l'ont engagé à se démettre entre les mains du Ministre, de sa place de directeur de l'Académie royale de musique. » (*Mercure,* 6 avril 1782, p. 38.)

j'ai une fille de mon premier mariage qui a vingt-six ans[1], et qu'il m'est, par conséquent, impossible d'établir. J'ay un fils que j'ay été obligé d'envoyer à la Martinique, faute de moyens de pouvoir lui procurer un établissement icy; son équipement, son voyage, son entretien en attendant qu'il eût un emploi, son établissement, lorsqu'il en a eu un, tout cela m'a coûté des sommes; les Anglois ont pris l'isle Sainte-Lucie où il estoit directeur des Domaines du Roi; il a perdu sa place et tout ce qu'il possédoit, jusqu'à ses nègres; il m'a donc fallu luy envoyer de l'argent pour le soutenir et faire honneur aux lettres de change qu'il a tirées sur moy; tout cela, joint aux dépenses que j'ay été forcé de faire depuis que je suis rentré dans la direction de l'Opéra, m'a mis dans le cas de contracter des dettes que j'ay et même, d'engager mes brevets de retenue; par conséquent, plus d'espoir après moi, pour ma famille; j'ay un fils encor en bas âge[2], que je puis laisser encor enfant, si vos bontés pour moi (qui seules m'ont inspirées (*sic*) la confiance d'entrer dans tous ces détails qui ne peuvent intéresser que de vrais protecteurs ou de vrais amis), ne m'aident à supporter mes chagrins... » Il termine en suppliant Amelot de faire assurer à sa femme une réversion de 3.000 livres sur ses pensions, faveur dont avait joui Mme Rebel, et dont bénéficiait Mme Berton, et une réversion de 1.500 livres qui serait partagée entre ses enfants. Enfin, il sollicite l'honneur d'obtenir le cordon de Saint-Michel[3].

Des documents d'archives permettent d'établir la situation pécuniaire de Dauvergne à cette époque. Il touchait, à la date du 1er juillet 1780, une pension de 4.000 livres, soit une somme nette de 3.805 livres, sans compter celle de 3.000 livres que lui assurait l'Opéra[4]. Étant donné le chiffre de ses dettes, il se trouvait donc dans une grande gêne.

Une autre lettre de Dauvergne à la Ferté apporte d'intéressants détails sur la carrière administrative de notre musicien ; nous la transcrivons *in extenso* :

« Dauvergne à l'honneur de représenter à Monsieur de la Ferté Qu'il a été

1. Dauvergne, veuf de Marie de Filtz, avait épousé en secondes noces, à une époque que nous ne pouvons préciser, Clémence Rozet, dont il eut un fils qui est visé dans la lettre ci-dessus. La fille à laquelle il fait allusion est Marie-Charlotte, née en mai 1750 et âgée, par conséquent, non pas de vingt-six ans mais de trente-deux ans. Voici son acte de baptême :

« L'an 1750, le 13 may, Marie Charlotte, fille d'Antoine D'Auvergne, ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy, présent; et de Marie De Filtz, son Epouse, née hier, Rue Sainte-Anne en cette paroisse a été Baptisée par nous, vicaire soussigné; le parrain : Charles Alexandre Vallé, aussy ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy, Rue de Grenelle, paroisse Saint-Sulpice. La Mairaine Anne Furiot, femme de François Gilles dit Clermont, Rue Dauphin en cette paroisse, soussignés avec le père. » (*Extrait des Registres de la Paroisse Saint-Roch, à Paris*, Arch. nat., O¹673.)

2. Cette mention montre que le second mariage de Dauvergne fut tardif ; le fils dont il est question est, sans doute, Louis-Claude, né le 30 novembre 1770 et dont nous donnons ci-après l'acte de baptême :

« L'an 1770, le 1er décembre, a été Baptisé Louis Claude, né hier, fils d'Antoine D'auvergne surintendant de la musique du Roy; et de Clémence Rozet, sa femme, de cette paroisse, rue de Richelieu; le parrain Mr Charles ... représenté par le Sr Dumont, négociant, la Marraine Catherine Verisset, femme du parrain représentée par D^lle Tardif, femme Simon, Rue Sainte-Appoline, soussignée avec le père. » (*Extrait des Registres de la Paroisse Saint-Roch à Paris*. — Arch. nat., O¹673.)

3. Archives nationales, O¹649, 23 mars 1782, n° 54.

4. Voici comment s'établit ce chiffre de 3.805 livres :

1° Gratification de 1.200 livres (net 1.005 livres), accordée le 23 octobre 1769 en qualité de maître de musique de Mesdames ;

2° Appointements de 1.600 livres conservés sur les Menus, à titre de retraite, le 1er janvier 1769, en qualité de vétéran et de compositeur de la musique du roi ;

3° Gratification de 1.200 livres (sans retenue), en qualité de surintendant, cette dernière gratification devant cesser du jour où Dauvergne deviendrait titulaire de la charge dont il n'avait que la survivance (Arch. nat., O¹673).

reçu à la musique du Roi en 1739; Qu'au mois de juin 1754, il a acheté la charge de compositeur de la musique de la chambre du Roi, et en même temps, la survivance de Maître de la musique de ladite Chambre; Que celle de Compositeur a été supprimée par l'Édit de réunion des deux musiques.

« Qu'un des articles de cet Édit porte que les deux charges de compositeur de la Chambre seraient remboursées; Que la sienne ne l'a point été, et que lorsqu'il viendra à mourir, ce sera une perte réelle de 8000 livres pour sa famille;

« Il a été vingt ans survivancier du sieur Rebel, de celle de maître de musique de la Chambre dont il a fait le service sans émolumens. Il y a seize ans qu'il est survivancier du sieur Francœur, de celle de Surintendant dont il y en a dix qu'il en fait le service pour son titulaire qui, depuis ce tems, n'est plus en état de servir;

« M. de la Ferté sçait que Dauvergne a fait ce service avec un zèle et la plus grande Économie. Il sçait aussi qu'il est le seul qui ait été exclu du partage aux Grâces accordées à ses prédécesseurs et à ses confrères, malgré ses réclamations réitérées, quoiqu'il soit peut-être le seul survivancier qui soit dans le cas d'avoir fait le service si longtemps pour son titulaire, lequel se porte mieux que lui et peut vivre encore fort longtems;

« Quarante-trois ans de service, dont dix comme surintendant, 28.000 livres employées à acquérir ses charges, dont une supprimée après sa mort et dont il ne peut par conséquent traiter, voilà ses Tittres pour obtenir la pension de 2.500 livres dont jouit le sieur Buri, son confrère, et la réversion de cette Pension sur la Tête de sa famille, moitié sur celle de sa femme, et l'autre moitié divisée en deux parties égales sur celle de sa fille et celle du plus jeune de ses fils, ainsi que cela a été fait pour la famille du sieur Buri;

« Je ne crois pas avoir besoin de mettre sous les yeux de M. de la Ferté les exemples de ce qui a été fait pour les veuves et les enfants, et même pour les sœurs des surintendants des Maîtres de musique et de tous les gens à Talent attachés au Roi, cela seroit trop long à détailler et même inutile, puisqu'il le sçait mieux que personne, je citerai seulement ceux qui se rapprochent le plus de nous :

« M. Rebel avoit une pension du Roi de 2.400 livres

« La D^lle^ Rebel, femme Girard, une de 1.500 livres dont elle jouit,

« Et la sœur de M. Rebel une de 1.200 livres dont elle jouit aussi,

« La Dame Berton avoit obtenu, du vivant de son mari, une réversion de Pension de 2.000 livres dont elle jouit aussi.

« Je crois que ces exemples suffisent pour autoriser mes demandes. J'espère que la justice dont elles sont intéressera M. de la Ferté, qui donne à tous les Talens des preuves de la protection qu'il leur accorde (en leur rendant les plus grands services) à les appuyer et à les faire valoir.

« Il espère aussi de l'amitié qu'il a eu la bonté de lui témoigner, qu'il voudra bien, en lui faisant obtenir les grâces qu'il demande, les mettre de ce nombre comme il l'est de celui de ses plus dévoués serviteurs, et comme il le sera aussi le plus pénétré de reconnoissance[1] ».

Dauvergne démissionna le 6 avril 1782, et s'en alla au milieu du mécontentement général. « La santé de M. Dauvergne, lit-on dans l'*Almanach musical* de

1. Cette requête n'est pas datée, mais elle fut vraisemblablement écrite vers 1782. Arch. nat., O[1]619[3]. — C'est elle qui, on le voit, fixe la date d'entrée de Dauvergne à la musique royale à l'année 1739.

1783, ayant paru exiger des ménagements, cet habile compositeur a cru devoir consacrer au repos les derniers moments de son existence que de longs travaux n'ont que trop affoiblie. — M. Dauvergne s'est démis entre les mains du Ministre de Paris de la place de directeur de l'Académie royale de musique[1]. »

Déchargé des soucis que lui avait causés la direction de l'Opéra, Dauvergne ne devait pas tarder à être sollicité pour de nouveaux honneurs.

Lorsque, en 1783, on fonda l'École royale de chant, l'attention se porta, de suite, sur lui et on lui offrit le poste de directeur de cette institution. Nous lisons, en effet, dans le *Projet pour l'établissement des différentes personnes attachées à l'école, dont les fonctions seront plus détaillées dans le Règlement,* après l'énumération (art. Ier) des devoirs qui incomberont au directeur général :

« M. Dauvergne, surintendant de la musique du Roi, paraît réunir toutes les qualités nécessaires à la place de directeur général; il a la réputation d'être le compositeur le plus exactement connu en Europe, et joint à l'expérience de vingt ans d'exercices, tant à la musique du Roi qu'à l'Académie royale de musique, une probité intacte, une grande exactitude et une sévérité utile[2]. »

A cette charge, on proposait d'ajouter celle de « premier maître du chant ». Mais Dauvergne déclinait cette double distinction, alléguant sa très modeste situation de fortune et l'impossibilité où il se trouvait de vivre à Paris avec les émoluments qu'on lui proposait (3.400 livres).

Voici en quels termes la Ferté annonçait au duc d'Aumont la décision du musicien :

« Monseigneur,

« J'ai communiqué à M. Dauvergne, surintendant de la musique du Roi, la place de l'établissement de l'École et le projet où vous étiez de lui en confier la direction ; il a fort approuvé le choix des différents maîtres et m'a prié de vous faire agréer les assurances de sa respectueuse reconnaissance, et a refusé la place en me disant que son peu de fortune l'avait mis dans le cas de se retirer neuf mois de l'année à la campagne, et que les appointements attachés à la direction de l'École ne pourraient suffire à l'augmentation de sa dépense à Paris. D'après cela, j'aurai l'honneur, Monseigneur, de vous proposer d'autres arrangements sur cette place[3]... »

Mais il était écrit que Dauvergne n'échapperait à la direction de l'École de chant que pour présider, une fois de plus, aux destinées chancelantes de l'Opéra.

Au mois d'avril 1785, on l'avait, pour la troisième fois, replacé à la tête de l'Académie royale de musique, et cela « avec de grands compliments ». Pour la circonstance, on vantait « son mérite, son honnêteté et sa probité » si appréciés depuis longtemps. Et puis, la difficile manutention de la grande machine qu'était l'Opéra, le nombre considérable d'ouvrages nouveaux qui voyaient alors le feu de la rampe[4] exigeaient impérieusement le rappel de Dauvergne, jugé si maladroit jadis, mais dont le jugement inspirait maintenant confiance[5].

1. *Almanach musical*, 1783, p. 188. — *Mémoires secrets*, t. XX, p. 186, 6 avril 1782.
2. Arch. nat., O,626. — Constant Pierre, *Le Conserv. nat. de musique et de déclamation*, p. 7.
3. Lettre de la Ferté du 24 fév. 1784. — Arch. nat.; *Ibid.*, Constant Pierre, *loco cit.*, pp. 12-13.
4. Citons, parmi ces ouvrages : *Panurge dans l'île des Lanternes*, de Grétry (25 janvier 1785), *Pizarre*, de Candeille (3 mai 1785), *le Premier Navigateur*, de Gardel (26 juillet 1785).
5. *Mémoires secrets*, XXVIII, p. 265, 4 avril 1785.

Dauvergne prenait très à cœur ses fonctions de directeur; nous en avons la preuve dans un curieux état autographe conservé aux Archives nationales, et dans lequel il donne des notes à ses collègues du comité et aux sujets du chant et de la danse[1].

Voici, à titre d'échantillon, de quelle façon il apprécie Francœur : « Directeur surintendant de la Musique du Roi en survivance. — Homme honnête, plein d'intelligence, de zèle et d'activité. »

Son jugement sur Rey est à noter :

« Maître de musique de l'orchestre et maître de musique de la Chambre en survivance. Cet homme, né d'un tempérament fougueux, a le Talent de sa place; mais il l'a fait souvent avec humeur, surtout lorsqu'il a perdu son argent au jeu ou à la lotterie, ce qui le met dans le cas d'emprunter et dans l'impossibilité de rendre. » Plus tard, il qualifiera Rey encore plus sévèrement, et écrira : « Le sieur Rey est connu pour un homme d'un caractère féroce[2]. »

Les dames sont l'objet de remarques non moins piquantes : c'est ainsi que Mlle Maillard reçoit de son patron la note suivante :

« Sujet très utile, mais qui, malheureusement, se laisse faire des enfants, ce qui prive le public d'un nombre d'opéra que l'on ne peut pas risquer de donner sans cette actrice. »

On peut rapprocher ce document du passage suivant d'une lettre de Dauvergne datée d'août 1788, et adressée à La Ferté :

« J'ai fait l'analize des Talens, des mœurs, du caractère, des deffauts, tant des Personnes qui composent le Comité que des premiers sujets du chant et de la Danse que vous m'avez demandé, et que je ne puis remettre qu'à vous-même, étant un objet de confiance sans Bornes; vous y verrès, Monsieur, que ma véracité ne m'a pas permis de vous rien cacher; je vous prie de ne confier à personne (excepté au ministre, si vous le jugès à propos) cet Analize qui auroit L'air d'un Libelle contre quelques sujets, quoiqu'il soit dicté par la vérité et que les Portraits y soient peints d'après nature et même sans charge[3]... »

Un peu plus d'un an après sa nouvelle nomination de directeur de l'Opéra, Dauvergne recevait la distinction honorifique qu'il sollicitait en 1782; le 9 mai 1786, il était fait chevalier de Saint-Michel[4], après avoir reçu, au mois de janvier précédent, des *Lettres de noblesse* qui, relatant les précédents encouragements donnés aux artistes, disent : « De ce nombre est notre cher et bien-aimé le sieur Dauvergne attaché à notre service depuis quarante-six ans, d'abord comme l'un de nos musiciens, ensuite comme compositeur et maître de musique de notre Chambre, et depuis vingt-trois ans en qualité de surintendant de notre musique. Nous nous portons d'autant plus volontiers à lui faire éprouver les effets de notre bienfaisance qu'il s'est rendu célèbre par un grand nombre d'ouvrages qui ont eu le plus grand succès, et que, d'ailleurs, il s'est toujours comporté avec une honnêteté, un zèle et une intelligence rares dans les parties dont la direction lui a été confiée, relativement, soit à notre service personnel, soit à celui du public; nous pensons, d'après ces considérations, qu'il est de notre justice de

1. Arch. nat., O¹619. n° 42. *Etat des Personnes qui composent le Comité de l'Opéra.*

2. Cette indication est du 12 mars 1786. *Ibid.*

3. Lettre du 14 août 1788, de Paris (Arch. nat., O¹619, n° 382).

4. *Nouveau d'Hozier,* d'Auvergne, fos 63 à 65. — L. de Grandmaison : *Essai d'armorial des artistes français* (Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1904).

a Paris ce 4 juin, 1785.

Monsieur

Les actes de Philemon et Baucis, et de Pagamin de Monegue, ont été répétés en 1782 après ma retraite de l'opera : le comité a trouvé ces ouvrages hors d'Etat d'être donnés; il a Exigés des changemens Si considerables, que M^r monsigni, auteur de la musique, dit qu'il n'ait pas été content de lui même, n'a pas voulu se charger de les faires, sous pretexte d'un mal d'yeux : en consequence ils a remis ses Partitions à Mr Sedaine, qui ne voulant pas perdre le fruit de son travail, a chargé Mr Désaugiers, Compositeur très médiocre, de les faires : il y à tout à croire que ces actes n'auront pas acquis plus de valeur par ce changement : au demeurant, Monsieur, si après la mise d'Iphigenie en Tauride, le Service de l'opera permettoit que l'on en pusse faire une Seconde répétition, on donnera cette satisfaction à Mr Sedaine.

je ferai part au Comité, Lundi prochain, des deux lettres de Mr Edelmann, on lui fera une reponce honête, mais on ne dissimulera pas la verité : ce ~~[illegible]~~ Galant homme paroît avoir un amour propre difficile a convaincre qu'il s'est trompé, il ne demande qu'un forte Piano pour faire entendre son ouvrage, c'est avec cet instrument qu'il à seduit et trompé, Mrs Lays, Rousseau et tous ceux qui l'ont entendu de cette manière :

j'avois bien Pensé qu'on vous avoit parlé du concert du Sr Lolli :

j'ai l'honneur d'Etre avec un respectueux attachement

Monsieur

Votre tres humble et tres obeissant Serviteur

Dauvergne

LETTRE AUTOGRAPHE DE DAUVERGNE, 4 JUIN 1785

(Archives nationales O[1]619, n° 81.)

l'élever aux honneurs de la noblesse, et qu'en lui accordant cette récompense, accordée à plusieurs de ses prédécesseurs dans la surintendance de notre musique, et qu'il a si bien méritée lui-même, ce sera un nouveau motif d'encouragement pour ceux qui, à l'avenir, suivront la même carrière[1]. »

A la suite de ces Lettres, d'Hozier réglait à Dauvergne les armoiries suivantes :

« Un écu d'azur à un chevron d'or accompagné en chef de deux glands de même et en pointe d'une rose d'argent. Ledit écu timbré d'un casque de profil, orné de ses lambrequins d'or, d'azur et d'argent[2]. »

Comme en 1772, Dauvergne ne plaisantait pas sur la question du privilège de l'Opéra. Nous en trouvons la preuve dans la lettre ci-après qu'il adressait à la Ferté à l'occasion d'un concert projeté par le fameux Lolli :

« Monsieur,

« Le sieur Le Gros, que j'ai trouvé chès moi en sortant de chès vous, est venu me dire que le sieur Lolli avait fait mettre dans les journaux qu'il devoit donner demain samedi un concert de Bénéfice à l'hôtel de Bullion; qu'un des associés de la Société Olimpique dans la salle desquels ce doit donner ce concert avoit une permission signée de vous et de moi. Comme je n'ai eu aucune connaissance de ce concert que par le *Journal de Paris*, et qu'il seroit dangereux de laisser empiéter sur les droits de l'Académie, je vous prie d'avoir la bonté de me faire sçavoir si vous avés effectivement donné cette permission ou non; dans ce dernier cas, mon avis seroit de faire ce que j'ai déjà fait ayant le Concert spirituel, qui est d'envoyer signifier par un huissier de la chaîne les lettres patentes de l'Académie, et de deffendre de donner ce concert, attendu que l'on n'a point rempli la forme ordinaire pour obtenir cette faveur[3]... »

Un peu plus tard, il adresse une réclamation à propos de son logement de Fontainebleau ; il demande à être logé dans les mêmes conditions que Rebel, avec une écurie pour ses deux chevaux[4].

Mais sa vie est endeuillée de nouveau par la mort de sa seconde femme, survenue le lundi 4 juin 1787, à l'hôtel de l'Académie royale de musique, rue Saint-Nicaise; à l'enterrement qui eut lieu le lendemain, à Saint-Germain-l'Auxerrois, assistaient Louis Dauvergne, écuyer, son fils, Benoît Rozet, libraire à Paris, son cousin, et son ami et survivancier Louis-Joseph Francœur, sous-directeur de l'Opéra[5].

A cette occasion, il adresse à La Ferté quelques lignes touchantes :

« Laissés-moi, s'il vous plaît, quelques jours pour pleurer avec mes Enfants

1. *Nouveau d'Hozier*, d'Auvergne, f°s 63-64.

2. *Ibid., Règlement d'armoiries pour A. d'Auvergne, par A.-M. d'Hozier de Sérigny*, Paris, 28 janvier 1786. — Les armoiries de Dauvergne ont été reproduites par M. du Roure de Paulin dans son ouvrage susvisé, p. 31. — Elles proviennent du cachet avec lequel il scellait ses lettres et portent un gland en pointe au lieu d'une rose. Au « casque de profil » qui devait, d'après d'Hozier, timbrer l'écu, Dauvergne a substitué une couronne de comte. — Le sceau dont faisait usage le musicien entoure ses armes du collier de Saint-Michel.

3. Lettre du 3 juin 1785. Arch. nat., O¹619. Une autre lettre du 10 juin vise encore le concert Lolli.

4. Lettre du 30 août 1785. *Ibid.*, n° 109.

5. Voici l'acte de décès de Clémence Rozet : *Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois — 1787. — Décès.* « Le mardi 5 juin 1787, Demoiselle Clémence Rozet, âgée d'environ quarante ans, épouse de Messire Antoine Dauvergne, écuyer, chevalier de l'ordre du roi, surintendant de sa musique et directeur général de l'Académie royale de musique, décédée d'hier à 10 heures du matin, rue Sainte-Nicaise, a été inhumée dans cette paroisse. » (Arch. Seine. Fonds Bégis.) Voir aussi *Journal de Paris*, du mercredi 6 juin 1787.

La perte irréparable d'une Epouse et d'une mère respectable, qui n'a jamais cessé de nous donner des marques de la plus vive tendresse; oui, Mr, eux et moi perdons ce que nous avions de plus cher au monde, vous êtes sensible, vous aprécierés notre malheur[1]. »

En même temps, il se préoccupe de l'avenir de ses enfants et demande la réversion sur la tête de ses deux filles de la somme dont sa femme aurait joui si elle lui avait survécu[2]. Le 22 octobre 1787, le roi, faisant droit aux sollicitations de Dauvergne, délivrait à chacun de ses trois enfants un brevet d'assurance d'une pension de 800 livres[3]. Mais le malheur qui avait frappé le directeur de l'Opéra n'altérait en rien son zèle épistolaire, et ses lettres continuent de s'écouler en un flot incessant; il compare les faveurs accordées à Berton à celles qui lui sont faites, et ne se trouve jamais satisfait. Peut-être, écrit-il le 2 mai 1789, le ministre objectera-t-il le déficit qui menace; mais cela n'embarrasse guère notre homme.

« Je pourois dire, ajoute-t-il,

« 1° Que je n'ai point volé l'Opéra.

« 2° Que ce n'est pas moi qui suis cause que les sujets n'ont point fait ce qu'ils auroient dû faire pour le bien de l'Administration.

« 3° Que ce n'est point moi qui ai fait établir un Théâtre de bouffons à Paris.

« 4° Que ce n'est point moi qui suis la cause d'un hiver rigoureux.

« 5° Que je ne suis point la cause de la détresse où se trouvent nombre de citoyens. Enfin que toutes ces calamités réunies ont prodigieusement nui aux recettes de l'Opéra[4]. »

Évidemment toute cette correspondance témoigne d'une certaine sénilité; Dauvergne radote en ergotant avec une prodigalité que n'égalent point les grâces ministérielles; mais, au milieu d'un épais fatras, la correspondance du vieux directeur contient cependant quelques détails intéressants. C'est ainsi que les premières journées révolutionnaires le trouvent ferme à son poste; voici en quels termes il décrit à la Ferté la manifestation des « séditieux » devant l'Opéra :

« Monsieur,

« J'ai l'honneur de vous rendre compte que, malgré le bruit qui s'étoit répandu depuis midi que les séditieux du Palais-Royal vouloient que les spectacles fussent fermés aujourd'hui, j'ai ouvert l'Opéra à l'heure ordinaire, que je m'y suis rendu

1. Lettre datée de Sceaux, 5 juin 1787. O1619, n° 255.

2. Lettre datée de Sceaux, 8 juin, 1787. *Ibid.*, n° 256.

3. Arch. nat. O1673. Brevet d'assurance d'une pension de 2400 livres, daté de Versailles, le 22 octobre 1787. La deuxième fille de Dauvergne était née en 1783. Voici son acte de baptême : « Le mercredi 3 septembre 1783 a été Baptisée Clément Marie Louise, fille de M. Antoine Dauvergne Surintendant De la musique Du Roy, rue Saint-Nicaise, de cette paroisse et de Mme Clémentine Rozet, son Epouse. » (*Extrait des registres de Saint-Germain-l'Auxerrois.*) Le parrain et la marraine étaient respectivement le frère et la sœur de l'enfant.

4. Lettre du 2 mai 1789. Arch. nat., O1619, n° 478. Un autographe de Dauvergne, conservé à la Bibliothèque du Conservatoire, nous renseigne sur un avantage bien modeste que lui apportait sa situation officielle. C'est un reçu du 26 mars 1788, ainsi libellé :

« Je soussigné Antoine d'Auvergne, écuyer, chevalier de l'ordre du roi, surintendant de la musique de S. M. et directeur général de son Académie royale de musique, reconnois avoir reçu de M. de Vergennes

« la somme de neuf cent livres pour une année d'avance qui commencera le premier avril prochain et finira le dernier mars 1789, d'un quart de loge au 6e rang, n° 11.

« Fait à Paris, ce 26 mars 1788.

« Bon pour une somme de 900 livres.

« Signé d'Auvergne. »

La Bibl. du Conservatoire possède un autre autographe de Dauvergne, datant de 1790.

à quatre heures et demie, qu'un quart d'heure après on est venu me dire que les séditieux étoient à la Comédie italienne pour la faire fermer, que de là, ils devoient se porter à l'Opéra, où effectivement il sont arrivés au nombre d'environ trois mille, tant hommes que femmes, en faisant des cris affreux; alors, j'ai fait fermer les portes et leur ai fait dire qu'il n'y auroit point de spectacle, ce qui les a calmés, car ils disoient qu'il faloit mettre le feu; j'ai fait rendre l'argent et ils ont vu sortir les personnes qui avoient déja payés, ce qui les a dissipés à peu de chose près pour ce porter chez Audinot et Nicolet; j'ai arrangé qu'une forte garde de pompiers, une douzaine de soldats et bon nombre d'ouvriers passeront la nuit dans l'intérieur, crainte d'accident.

« Je viens de rendre le même compte au Ministre par un exprès que j'ai envoyé à Versailles[1]... »

Certes, cet exposé plaide en faveur du sang-froid de Dauvergne et prouve que, malgré ses soixante-seize ans, le directeur savait faire son devoir avec une belle crânerie.

Le 14 juillet, il mande à la Ferté ce détail à la fois tragique et bouffon : « M. Janssen m'a fait dire hier au soir qu'un gros détachement de peuple s'étoit présenté à la salle de l'Opéra pour demander les armes qui pourroient s'y trouver; il leur a fait ouvrir l'endroit où on les tient, ils ont pris des sabres seulement, n'y ayant point d'autres armes dont ils pussent faire usage, les haches et massues n'étant que de carton, après quoi ils se sont retirés tranquillement.

« J'attends les ordres du Ministre pour l'ouverture de l'Opéra, ce qui, je pense, n'aura lieu que lorsque Paris sera tranquille, car je crois qu'aucuns Citoyens n'oserois se présenter dans aucune salle de spectacle dans ce moment cy... »

Ne voilà-t-il pas, en vérité, un piquant tableau : cette foule qui se rue vers l'Opéra dans l'espoir d'y trouver des armes! Ce qu'il y a de plus inattendu, c'est qu'elle s'y munit de sabres, mais, pour le reste, l'Opéra ne possède dans son arsenal que des haches de carton[2]!

Dépourvu d'instructions ministérielles, Dauvergne se cramponne à son poste; il écrit le 19 juillet :

« ... Je ne quitte point ma maison pour recevoir les ordres du Comité permanent de l'Hôtel de Ville pour l'ouverture de l'Opéra[3]. »

A la date du 20 juillet, l'Assemblée générale des Electeurs, prenant acte de la proposition qui lui a été faite par les directeurs des théâtres de donner des représentations « au proffit des pauvres ouvriers qui ont combattu pour la Liberté et la Patrie », accepte cette offre et permet aux directeurs d'ouvrir le lendemain 21 juillet[4]. Dauvergne se rendit à la Ville ce jour-là, et s'efforça vainement de faire prévaloir l'idée de sérier les représentations des divers théâtres. L'Opéra ouvrit donc ses portes le mardi 21, avec le *Devin du village* et *les Prétendus;* à la suite de cette représentation, Dauvergne recevait d'un groupe de citoyens la lettre anonyme suivante :

« Monsieur,

« C'est avec le plus grand plaisir que nous avons vu l'empressement avec

1. Lettre du 12 juillet 1789. (Arch. nat., O¹619.)

2. Lettre du 14 juillet 1789. Arch. nat., O.619, n° 511.

3. Lettre du 19 juillet (*Ibid.*).

4. *Extrait du Procès-verbal de l'Assemblée générale des Electeurs. Ibid.*

lequel vous avez annoncé pour aujourd'hui une représentation au proffit des pauvres ouvriers qui ont abandonné leurs travaux pour la deffense de la Liberté et de la Patrie. Mais, Monsieur, il reste encore une dette sacrée à acquitter! La Nation et l'Europe entière doivent savoir que c'est aux Gardes françoises que le courage patriotique doit sa naissance, Qu'ils se sont dévoués les premiers pour nous deffendre, qu'ils se sont exposés aux plus grands périls, qu'en un mot, c'est devant eux qu'est tombée la Bastille. Les services signalés qu'ils ont rendus méritent une reconnaissance publique. D'ailleurs, ils ne sont plus à la solde du Roi.

« Leur existence n'est pas encore déterminée, et jusqu'à ce que la Nation y pourvoie, leur situation doit du moins dans ce moment fixer l'intérêt et l'attention des Cytoyens.

« Nous avons donc pensé, et sans doute, Monsieur, ce projet était déjà formé dans votre cœur, qu'il conviendrait de donner une représentation nommément au profit des Gardes françoises, tout abonnement suspendu.

« Nous avons encore pensé que, pour tirer plus de fruit de ces représentations, il serait intéressant que les spectacles se concertassent ensemble, pour ne pas donner ces représentations le même jour; qu'il sera glorieux pour vous, Monsieur, de donner l'exemple d'une première récompense déjà trop tardive due à la Bravoure de cette troupe loyale à laquelle la France tout entière doit son salut[1]. »

La représentation du 21 n'avait fourni qu'une recette de 2.098 livres. Cette somme fut remise au maire Bailly, mais nous ne savons s'il fut donné suite à la requête présentée par le groupe des « citoyens anonymes ».

Quelques jours plus tard, le 28 juillet, MM. du district de Saint-Martin-des-Champs[2] demandaient que « MM. les musiciens de l'Académie voulussent bien prêter leurs talens pour une Messe de *Requiem* qu'ils désireroient faire célébrer dans l'Église de Saint-Martin pour le repos de l'âme des Cytoyens qui ont perdu la vie dans la prise de la Bastille[3]. » Puis, le 29 juillet, une soirée de charité, avec *Orphée* et *Panurge*, rapporta 5188 livres 12 sols, somme qui fut distribuée aux victimes de la journée du 14[4]. A cette occasion, les ministres avaient versé dix louis.

Mais la situation s'aggravait et, le 10 août, on craignait des troubles à l'Opéra; Dauvergne mandait à M. de la Ferté que La Fayette avait donné des ordres pour la sûreté du théâtre, et faisait quadrupler les patrouilles pendant la représentation[5].

Le 18 septembre, sur un avis du maire, il place « depuis et compris le balcon du côté de la Reine », cinquante ou soixante citoyens de Chartres qui sont très applaudis à leur entrée dans la salle[6].

Nous touchons à la fin de la dernière direction de Dauvergne; les événements se précipitent, et, le 6 octobre, notre musicien écrit à la Ferté « qu'attendu le mouvement qu'il y a dans ce moment à Paris où le Roi va arriver », il a pris sur lui de fermer l'Opéra; cette mesure de prudence fut d'ailleurs générale, et tous les spectacles demeurèrent clos[7].

Il monta encore le *Demophon* de Vogel et *Les Pompiers et le Moulin* de

1. Lettre du 21 juillet 1789. *Ibid.*
2. L'Opéra était situé dans ce district.
3. Lettre du 28 juillet 1789. Arch. nat., O[1]619, n° 518.
4. Du Roure de Paulin, *loco cit.*, p. 29.
5. Lettre du 10 août 1789; Arch. nat., O[1]619, n° 526.
6. Lettre du 19 septembre 1789. *Ibid.*, n° 540.
7. Lettre du 6 octobre, à 3h après-midi. *Ibid.*, n° 549.

Lemoine, mais la ville de Paris ayant décidé de reprendre la gestion de l'Opéra, Dauvergne abandonna le 8 avril 1790 la direction du théâtre[1].

Privé de son emploi, Dauvergne quitta Paris et se retira à Lyon, où il vécut obscurément jusqu'à sa mort, survenue le 23 pluviôse an V, au domicile des citoyennes Rozet[2].

Tout en le disant affable, simple et modeste, ses contemporains ne lui ménageaient pas les reproches; sans doute, il mena une existence difficile, semée d'ennuis et de préoccupations, mais son caractère semble avoir été méticuleux et tracassier. Malheureux comme administrateur, il ne sut pas ramener l'ordre à l'Opéra et s'exténua à prendre des mesures inutiles et vexatoires. C'était un esprit sans envergure. Il porta cependant sur Gluck un jugement qui fait honneur à sa perspicacité. De mœurs irréprochables, Dauvergne ne ressemblait guère à son prédécesseur, Francois Francœur, dont les allures de galantin défrayaient les chroniques. Mme d'Epinay a confessé l'étourderie qu'elle commit un soir de 1747 en allant, avec son amie Mme Darty, souper au Palais-Royal chez ce compromettant personnage[3].

L'artiste, sans pouvoir prétendre à la renommée d'un « grand musicien », mérite toutefois quelque considération. Rameau l'estimait et, au dire de Dauvergne lui-même, le combla de bontés[4]. Comme violoniste, il se montra le digne élève de J.-M. Leclair : « Nous devons encore à l'enthousiasme qu'il [Le Clair] a transmis, écrit un contemporain, des élèves (MM. Dauvergne et le Breton) qui, par leurs succès, ajoutent à sa gloire, et que la nature a formés, sans doute, pour perpétuer nos plaisirs[5]. »

La Borde déclare que « personne n'a mieux écrit, ni plus sûrement que lui. Ses chants sont agréables et souvent d'une grande beauté[6]. » Nous ne rappellerons pas les éloges un peu dithyrambiques dont le *Mercure* encensait périodiquement le « grand harmoniste ». Le journal trouvait simplement « d'une beauté sublime » le verset « Judex crederis » de son *Te Deum*, et, assurément, c'est beaucoup dire[7]. Plus tard, en 1766, une lettre adressée à « l'Auteur du *Mercure* », à propos de la *Messe des Morts* de Gilles, exprimait le désir qu'on fît un effort pour sauvegarder la musique française; elle prêchait le respect de nos anciens maîtres et se terminait par le passage suivant : « Aimons ceux qui nous les rappellent aujourd'hui, MM^rs^ Rebel et Francœur, Mondonville, Dauvergne, etc. Voilà

1. *Etat des Directeurs de l'Opéra* (Bib. de l'Opéra). Du Roure de Paulin, *loco cit.*, p. 30, indique à tort la date du 18 avril. Au 1er octobre 1788, la pension de Dauvergne sur le trésor royal ne s'élevait plus qu'à 2.605 livres (net), parce que la gratification de 1200 livres relative à la charge de surintendant s'était éteinte à dater du 5 août 1787, jour du décès de François Francœur, dont Dauvergne avait la survivance. (Arch. nat., *Pensions*, O₁673.) (*Mémoire* du 27 juin 1787 adressé à Papillon de la Ferté pour demander une augmentation d'appointements.)

2. *Lyon. — Division du Nord — An V. — Décès.*

« Antoine Dauvergne, musicien, âgé de quatre-vingt-trois ans, natif de Moulins (Nièvre), demeurant à Lyon, quai Saint Vincent, n° 200, veuf de Clémence Rozet, est décédé le 23 pluviôse an V, dans le domicile des citoyennes Rozet; ce décès a été inscrit le lendemain 24, à la mairie de la division du Nord de Lyon (Arch. Seine. Fonds Bégis). — Voir L. Vallas : *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle*, p. 108. La date donnée par Fétis est exacte.

3. En les voyant arriver, Francœur s'était tout de même écrié : « Vous êtes de grandes folles. » (Mme d'Epinay, *Mémoires*, t. I, chap. III, 26 février 1747, pp. 92 et suiv. Ed. Boiteau.)

4. Maret, *Eloge historique de M. Rameau* (1766), p. 36.

5. *Eloge de M. Le Clair* dans le *Nécrologe des Hommes célèbres*, I (1767).

6. La Borde : *loco cit.*, III, p. 322.

7. *Mercure*, septembre 1763, pp. 137-188.

nos modèles. En suivant de tels guides, à coup sûr, le goût de la bonne musique françoise se rétablira[1]. » Bon technicien, Dauvergne écrivait purement, mais la flamme n'y était pas. Il eut le grand et à peu près le seul mérite d'écrire les *Troqueurs*. Si la Dixmerie remarquait dans ses opéras, et en particulier dans celui d'*Hercule mourant*, « une musique aussi savante, aussi énergique qu'elle est ingénieuse, légère et piquante, et dans les *Troqueurs*, opéra bouffon, le germe d'une infinité d'autres », il reconnaissait, dans un langage balancé, que « M. Dauvergne contraignait quelquefois son génie ». Enfin, il l'accusait de pencher vers l'italianisme[2]. Ce fut justement cette tendance qui assura son succès et qui fit de lui un précurseur, avec les *Troqueurs*, dont le succès fut si vif[3].

Aussi bien est-ce à cette pièce que Dauvergne dut sa réputation. Cela, ses contemporains nous le font clairement entendre : « On n'a point assez rendu justice à Dauvergne, écrit Ancelet. Quoiqu'il joue très bien du violon, il mérite d'être loué par un endroit bien supérieur; ses ouvrages, et surtout ceux qu'il a composés pour l'Opéra, méritent qu'on l'admette dans la classe de nos meilleurs compositeurs. Il a été un de ceux qui ont été le plus mal récompensés de ses travaux, qu'il auroit continués avec succès si on lui avoit donné plus d'émulation. Je préférerois son ingénieux ouvrage des *Troqueurs*, fait pour la Foire, à plusieurs grands opéras ennuyeux et languissans, soutenus par la brigue et la protection, qui sont les fléaux du public[4]. »

Même appréciation chez Brijon, qui place les *Troqueurs* au-dessus des productions des Bouffons : « Comparons les meilleures de leurs pièces aux *Troqueurs* de M. Dauvergne. Y trouvons-nous ce concours de force et d'agrément, ce caractère soutenu, ce récitatif si intéressant, cette variété si rare et si nécessaire, en un mot tous les différents avantages que réunit la pièce françoise? Jusqu'où l'auteur n'eût-il pas porté ce genre, si des vues plus élevées ne l'eussent entraîné dans une carrière plus brillante et plus digne de ses talents[5]? »

II

Nous venons de voir qu'Antoine Dauvergne a laissé quatre œuvres de musique instrumentale, dont nous rappelons ici les titres :

I. *Six Sonates en trio pour deux Violons avec la Basse continue*, Œuvre Ier (1739).
II. *Sonates à Violon seul avec la Basse continue*, Œuvre II (1739).
III. *Concerts de Symphonies à quatre parties*, Œuvre III (1751).
IV. *Concerts de Symphonie à quatre parties*, Œuvre IV (1751).

Cette production peut se ranger en deux groupes : 1° Les *Sonates en trio*, qui, dans le privilège de 1739 accordé à Dauvergne, étaient désignées sous le

1. Lettre du 17 juin 1766. *Mercure*, octobre I, 1766, p. 133.

2. La Dixmerie : *Les deux Ages du Goût*, pp. 259-260.

3. *Les Troqueurs* étaient tirés d'un conte de La Fontaine. *Contes*, 4e partie, III, vol. V de l'édition des *Grands Écrivains*.

On a extrait trois pièces du conte des *Troqueurs* qui se trouve à l'Arsenal (*Ms. Tralage*, n° 6.541, f°s 179-182).

1° *Les Troqueurs*, intermède en un acte donné à la Foire Saint-Laurent, le 30 juillet 1753, paroles de Vadé, musique de Dauvergne.

2° *Les Troqueurs dupés*, opéra-comique, représenté le 6 mars 1760, paroles de Sedaine, musique de Pierre Sodi.

3° *Le Troqueur*, paroles d'Armand et Achille Dartois, musique d'Hérold, joué au Théâtre Feydeau, le 18 février 1819.

4. Ancelet, *Observations sur la Musique et les Musiciens*, p. 16.

5. Brijon, *Réflexions sur la Musique*, pp. 8-9.

nom de *Divertimenti a tre,* et les *Sonates à violon seul* parues la même année; 2° *Les Concerts de Symphonie* de 1751.

*
* *

SONATES EN TRIO ET A VIOLON SEUL

Toutes ces sonates forment les deux recueils de 1739 et constituent un ensemble de dix-huit compositions, soit six pour le premier recueil et douze pour le second.

Morphologie. — Les *Sonates en trio,* construites sur le modèle ternaire, appartiennent tantôt au type *Sinfonia,* et débutent alors par un mouvement vif[1], tantôt au type *Ouverture à la française,* et présentent, en tête, un mouvement lent ou tranquille[2]; quatre fois sur six, le mouvement initial consiste en un *Andante,* et, particularité remarquable, toutes les sonates de l'œuvre I de Dauvergne se terminent par un *Menuet,* lequel se dédouble dans les Sonates III et VI. Il y a lieu de remarquer, à cet égard, que la mode des menuets se dessinait de façon marquée depuis quelques années : le 13 avril 1734, Antoine de Brotonne prenait un privilège « pour un recueil de Menuets del Signor Handel, et autres maîtres italiens[3] », et on a vu précédemment que le privilège accordé à Joseph Canavas le 3 avril 1739, c'est-à-dire quelques mois avant celui que reçut Antoine Dauvergne, était destiné à la publication de sonates « avec suite de Menuets italiens ».

La présence constante d'un *Menuet* à la fin de toutes les compositions de l'œuvre I de notre auteur vient donc confirmer l'existence d'un goût décidé pour les pièces de ce genre, entre 1730 et 1740.

Quant aux *Sonates à violon seul,* elles adoptent soit le cadre habituel à quatre mouvements, soit un cadre ternaire[4]. Dans le premier cas, la pièce de début est toujours un *Largo,* un *Adagio* ou un *Andante;* elle est d'allure vive, au contraire, lorsque les sonates se réduisent à trois morceaux[5].

Aucune règle fixe ne semble présider au choix de la tonalité dans laquelle s'écrivent les pièces lentes; c'est tantôt le relatif mineur (Sonates I, III, VIII), tantôt le mineur sur la tonique générale (Sonate V), tantôt enfin la tonalité générale elle-même (Sonates VI, VII).

On rencontre, chez Dauvergne, des exemples de morceaux qui en encadrent d'autres; ainsi, le *Largo* 3/2 de la Sonate X, en *ré* mineur, se développe au sein du relatif majeur, *fa,* puis, après une cadence à la dominante, s'incorpore un *Aria* en *fa* mineur, intitulé *Adagio e Piano* 3/8, après lequel le *Largo* reprend en *fa* majeur. Même intercalation d'un *Andante,* dans le *Largo* 12/8, sorte de *Sicilienne* lente de la Sonate IX.

Remarquons, à propos des *Siciliennes,* que la désignation de *Sicilliana* est affectée expressément par Dauvergne au 12/8 de la Sonate V. On voit encore un

1. Seule, la Sonata IIIª (la terminologie est italienne) débute par un *Allegro ma non tropo* 2/4.

2. Des cinq autres sonates, une seule s'ouvre par un *Larghetto* 6/8.

3. G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle* (*Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier-mars 1912, p. 387).

4. Des douze sonates de l'*œuvre* II, 2 seulement sont en 3 mouvements.

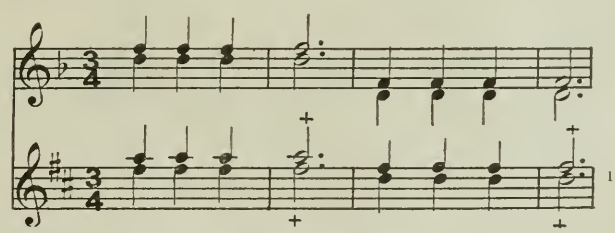
5. Sonates V et VII.

Amoroso 3/8 à la tête de la Sonate IV en *ré* majeur. Les mouvements lents sont, presque constamment, de forme binaire.

A la fin de ses sonates, notre auteur place soit un *Allegro,* soit une *Giga,* soit un *Aria* varié ou un *Menuet* également varié. L'*Aria cantabile* de la Sonate VIII s'orne de quatre variations, et le *Menuet* par lequel conclut la Sonate XII en présente trois. Conformément à une sorte d'usage, la première variation s'établit au moyen de triolets de croches, les deuxième et troisième adoptant une figuration en doubles croches, d'abord liées de deux en deux et exécutées ensuite en détaché.

Thématique et composition. — Nous nous attacherons ici surtout à la thématique des *Sonates à violon seul,* qui présente beaucoup plus d'intérêt que celle des pièces en trio. Fort ouvragée, en général, et de préférence dans les morceaux lents de caractère à la fois méditatif et ornemental, cette thématique prend deux aspects types : ou bien celui qui correspond à l'intitulé *Grave e staccato* et qui découle de motifs saccadés en notes pointées, ou bien celui, plus moelleux, plus fluide, qui glisse des coulés dans l'architecture mélodique, illumine de trilles et de mordants les points culminants des motifs, ou déchaîne la houle des triolets à l'assaut des incises binaires.

Certains débuts d'*Adagios,* tel celui de la Sonate X, rappellent tout à fait la manière de Locatelli :



et cette remarque nous conduit à une autre plus générale et qui vise l'action profonde que les œuvres de Locatelli ont exercée, non seulement sur l'art d'Antoine Dauvergne, mais encore sur celui d'un grand nombre de nos violonistes. Qu'on veuille bien se rappeler, en effet, que, non seulement les œuvres I, II, III de Pietro Locatelli étaient publiées à Paris chez Leclerc, dès la fin de 1738[2], mais encore qu'au mois de décembre de l'année suivante, on annonçait en librairie l'œuvre IX de ce maître. Ainsi se propageaient à Paris les compositions du violoniste italien en même temps que celles d'Albinoni, de Valentini, de Veracini, de Tessarini, de Tortoriti, de Sammartini et de tant d'autres[3], et l'impression produite par toutes ces œuvres était si grande que les amateurs en faisaient établir des copies à leur usage, témoin M. de Blancheton, dont l'importante collection nous apporte une preuve frappante de l'influence profonde exercée par les violonistes d'outre-monts sur le public musical de l'époque[4].
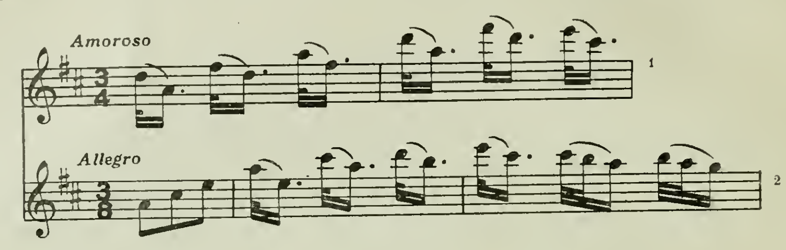
1. Locatelli, *Largo* de la Sonate VI de l'op. VI.

2. Privilège général, du 27 novembre 1738, pour quinze ans à Le Clerc (G. Cucuel, *loco cit.,* p. 387).

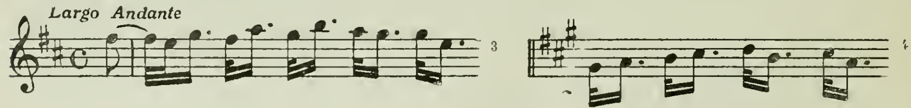
3. Le *Mercure* de décembre II 1739 publiait le Catalogue de musique française et italienne de Leclerc, sur lequel figurent des œuvres de Corelli, Vivaldi, Abaco, Brevio, A. Gallo, Tortoriti, Sammartini, Locatelli, etc.

4. Le fonds Blancheton se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire; il ne comprend pas moins de 250 symphonies à 3 ou 4 parties antérieures à 1756 et même probablement à 1744, et il est un des plus riches que nous connaissions en œuvres instrumentales italiennes du dix-huitième siècle. M. de Blancheton, conseiller au Parlement de Metz, mourut le 6 mars 1756. (Voir Emmanuel Michel, *Biographie du Parlement de Metz,* Metz, Nouvian, 1853.)
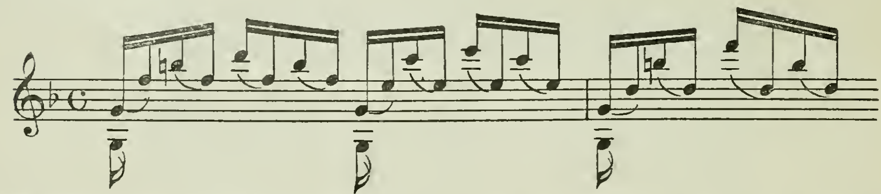
A cette influence, Dauvergne prêta une oreille attentive, et plusieurs de ses dispositifs mélodiques s'inspirent de ceux de Locatelli. Il marque une prédilection spéciale à l'égard des rythmes iambiques; voici quelques exemple de ceux-ci :



Or, ces rythmes iambiques ne sont pas rares chez Locatelli, qui écrira, notamment, dans son œuvre VIII :
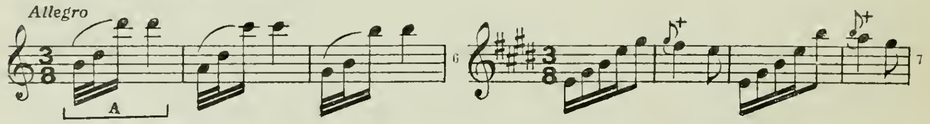


D'autre part, Dauvergne exécute des batteries avec note de départ au grave, batteries qui exigent l'extension du petit doigt :



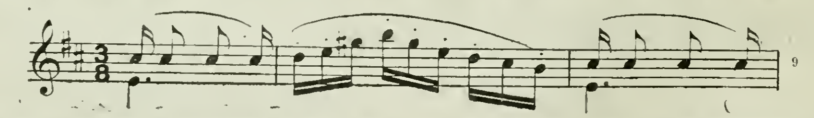
dont nous avons déjà enregistré des précédents chez Leclair et chez Guillemain, et que pratique Locatelli dans son *Caprice XI*.

Certaines formules très agogiques, lancées vers l'aigu, se rencontrent fréquemment sous sa plume :



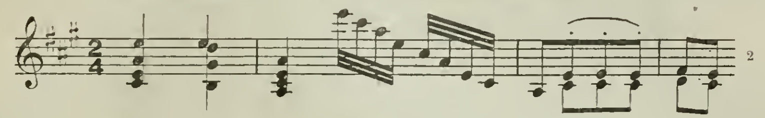
On reconnaîtra en A une forme agogique du *Vorhalt* de Mannheim.

Dauvergne met encore en œuvre des rythmes syncopés et hésitants très caractéristiques et qui confèrent à sa thématique une physionomie assez italienne[8].



1. *Amoroso* 3/4 de la Sonate IV (*Œuvre II*).
2. *Allegro* 3/8 de la Sonate V (*Ibid.*).
3. Sonata VIII, *Œuvre* VIII.
4. Sonata X (*Ibid.*).
5. *Allegro* C de la Sonate VIII (*Œuvre* II). On voit que Dauvergne pratique des extensions de *dixième* (2e mesure).
6. *Allegro* 3/8 de la Sonata VII (*Ibid.*). Cette formule ascendante se rencontre dans la Sonate II (op. VII) de Tartini.
7. *Allegro* 3/8 de la Sonate XI (*Œuvre* II).
8. Ces rythmes se rencontrent fréquemment chez Brioschi et chez Sammartini.
9. *Aria ma poco Allegro* 3/8 de la Sonate IV (*Œuvre* II).
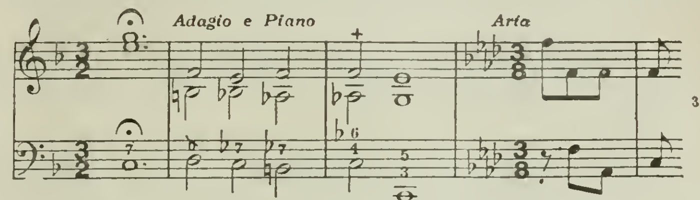
Au demeurant, la mélodie de Dauvergne ne va pas sans témoigner de quelques velléités modernistes, si on peut s'exprimer ainsi; elle module souvent chromatiquement[1], s'estompe ou s'accentue au moyen de nuances expressives, et revêt fréquemment un caractère large ou gracieux. Tel départ d'*Allegro*, par sa franchise et son brio, s'apparente avec ceux de maintes symphonies mannheimistes :


[2]

De même, l'*Allegro* 3/4 de la Sonate III, par la souplesse et le balancement de son mouvement mélodique, donne une impression moderne dont nous retrouverons d'autres exemples en étudiant les pièces symphoniques de notre violoniste.

Comme Canavas, il fait précéder les cadences de ses mouvements lents de belles et graves harmonies qui s'écoulent majestueusement à la suite d'un arrêt


en point d'orgue :
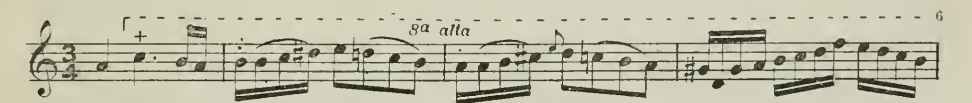


[3]

Bien que ses *Allegros* ne se construisent généralement qu'au moyen d'un seul thème, des velléités de bithématisme se font jour de temps en temps. Ainsi, l'*Allegro* 3/4 de la Sonate III en *sol* mineur utilise pour son développement deux figures assez dissemblables que le musicien enchevêtre très habilement.
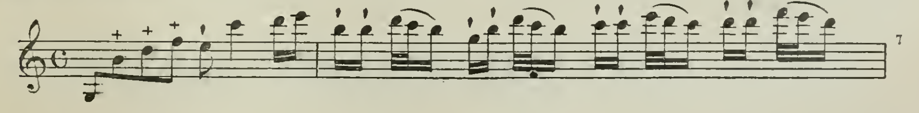
La réexposition à la tonique est fréquente, sinon constante; tantôt elle s'effectue de façon complète avec la rentrée de tout le thème initial[4], tantôt elle se borne à reproduire une partie seulement de ce thème[5].

Technique. — Très avancée, la technique du violon de Dauvergne vient à l'appui des appréciations louangeuses que ses contemporains nous ont laissées. Notre musicien possède une excellente main gauche, qui ne craint pas les démanchers audacieux et qui se meut à l'aise aux positions élevées. Souvent, son texte porte la mention *octava alta* comme dans le passage suivant :



[6]
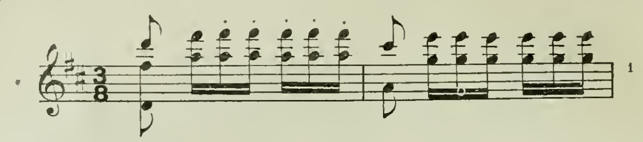
Et dans l'*Allegro* suivant, il cisèle de menues figurations, en montant à la cinquième position :


[7]

1. Voir, par exemple, le *Vivace* 3/4 de la Sonate IX en *mi* ♭ (même *Œuvre*) et l'*Adagio* C de la Sonate XI.
2. *Allegro* 2/4 de la Sonate V (*Ibid.*).
3. *Largo* 3/2 de la Sonate X (*Ibid.*).
4. Par exemple, dans l'*Allegro* 6/8 de la Sonate II (*Œuvre* II).
5. *Allegro* C de la même Sonate.
6. *Largo* 3/4 de la Sonata XII.
7. *Allegro* C de la même composition.

Puis, ce sont, au cours de la deuxième variation du *Menuet*, de brusques écarts qui obligent à sauter deux cordes.

Dauvergne exécute encore des doubles cordes dans des positions élevées :
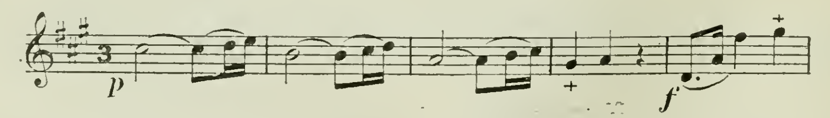


Enfin, son archet se plie à toutes les difficultés dont devait alors triompher un virtuose : passages de cordes, grandes ligatures, *staccato, martelé, sautillé,* etc.

Nous ajouterons que, conformément à l'usage, Dauvergne soutient d'un *Tasto solo* de la basse tous les passages que le violon exécute « en dehors », et cela, afin de n'en pas atténuer le brillant[2].

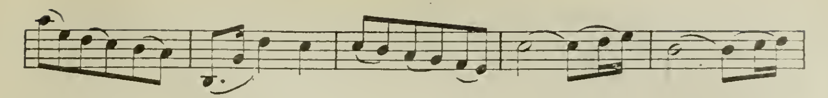
CONCERTS DE SYMPHONIE

Nous avons déjà donné quelques indications sur les œuvres III et IV de Dauvergne dans un mémoire publié en 1912[3]. Nous nous bornerons donc ici à les compléter.
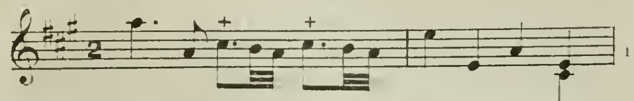
Chacune de ces œuvres comprend deux *Suites* écrites pour deux violons, alto et basse, et rentre dans le type habituel. Les deux violons sonnent à l'unisson, ou bien à la tierce ou à la sixte ; dans les mouvements lents, le second violon précise nettement son rôle d'accompagnateur par le genre des figures (arpèges, doubles cordes) qui lui sont confiées. L'alto et la basse, assez indépendants, soutiennent et fortifient l'harmonie. Ces *Suites* se composent d'un nombre variable de pièces, et débutent par une *Ouverture* dans le style de l'*Ouverture à la française*[4] ou dans celui de la *Sinfonia* italienne. Il y a de continuels dédoublements de mouvements ; le Concert III se termine par une *Passacaille*, et le Concert IV par une *Chaconne*. Un point sur lequel nous désirons attirer l'attention, c'est le parfum gluckiste qui se dégage déjà de nombre des morceaux que Dauvergne introduit dans ses quatre concerts. Ce parfum est fort appréciable dans le Concert IV (œuvre IV), où quelques pièces annoncent les dispositifs mélodiques, voire instrumentaux, de certains ballets du chevalier. Déjà, l'*Ouverture*, avec son *Prestissimo* débordant de longs tremolos, reflète l'évolution profonde qui s'est effectuée dans le concept de la musique symphonique. Mais cette impression de grandeur et de sérénité qui se dégage avec tant de force de l'œuvre de Gluck, commence à poindre çà et là chez Dauvergne. Ainsi, le *Minuetto Gratioso* du Concert auquel nous faisons allusion, par l'ampleur des intervalles que notre musicien emploie si fréquemment dans des formules ascendantes, cabrées, par la chute paisible des phrases mélodiques, engendre une impression sensiblement de même nature :



1. *Aria un poco Allegro* 3/8 de la Sonata IV (*Œuvre* II).
2. *Giga presto* 6/8 de la Sonate IV (*Œuvre* II).
3. *Année musicale*, 1911, pp. 60-61.
4. Concerts I, II (*Œuvre* III).



Et, ne voilà-t-il pas la majesté tranquille de Gluck, dans ce début d'*Andante?*



Tant il est vrai que l'art ne germe point intégralement, et comme en vertu d'une sorte de prédestination, dans l'âme d'un artiste déterminé qui en monopolise la réalisation; il surgit, peu à peu, du fond de la sensibilité des hommes; et se précise progressivement, pour atteindre à son expression définitive chez les grands musiciens dont l'histoire recueille et conserve les noms, sans prendre garde aux pionniers obscurs qui en ont préparé la gloire.

1. *Andante* 3 du Concert IV.

CHAPITRE IX

L'Art contemporain des Pièces en concert de Rameau. Quelques artisans du style rocaille.

SOMMAIRE

Louis-Antoine Travenol; ses démêlés avec Voltaire et Mondonville. — *Jean Lemaire* et la pratique des cordes ravalées. — *François Hanot.* — *Jean-Philippe Rameau* et ses Pièces en concert. — Le Menuet et le Concerto de violon d'*André-Joseph Exaudet.* — La *Chasse* de *Le Blanc.* — *André-Noël Pagin,* élève de Tartini et musicien du comte de Clermont; ses sonates. — *Charles-Antoine Branche;* il laisse un concerto de violon. — *Jacques-Philippe Lamoninary,* musicien de Valenciennes; il subit l'influence de la symphonie italo-allemande. — Les frères *Miroglio* : Cadences de violon, tendances Mannheimistes. — *Sohier l'aîné.*

Les musiciens dont il va être question ici, et dont les derniers écrivirent leurs premières œuvres aux environs de 1750, pratiquent toujours le style ouvragé que nous avons rencontré chez leurs prédécesseurs et qui s'accompagne d'aspirations très nettes vers un idéal quasi romantique. Au milieu d'eux, Jean-Philippe Rameau enrichit la littérature du violon des gracieux badinages que sont ses *Pièces en concert.* Il y aurait lieu de citer encore, parmi les violonistes de cette période, Mlle Hauteterre ou de Hauteterre, « jeune personne nouvellement arrivée de province », dont nous avons signalé l'apparition au Concert spirituel en 1737[1]. Quoi qu'en pense Carlez, sa parenté avec la famille des Hotteterre n'est pas certaine[2]. Élisabeth de Hauteterre prenait, le 13 janvier 1741, un privilège général de douze ans, valable du 31 décembre 1740, pour publier des sonates à violon seul et basse de sa composition et d'autres œuvres de musique instrumentale[3]. En décembre 1740, le *Mercure* annonçait d'elle un *Premier Livre de sonates à violon seul avec la basse continue* qu'elle dédiait à Jean-Marie Leclair l'aîné et qui était gravé par son mari[4]; puis, en janvier 1744, Mlle de Hauteterre faisait paraître sa seconde œuvre, un *Concerto à cinq, quatre violons, orgue et violoncelle,* dédié à Mme Adélaïde de France[5]. Enfin, le *Mercure* de décembre 1768, en

1. *Mercure,* avril 1737, p. 813. Voir à J.-M. Leclair I, Tome I.

2. Carlez : *Les Hotteterre,* Caen, 1877, p. 18. Toutes les recherches faites par Thoinan pour identifier Mlle Hauteterre sont restées sans résultat. E. Thoinan : *Les Hauteterre et les Chédeville...* Paris, 1894, p. 46. Voir aussi : *Nouvelles Recherches* [sur les Hotteterre] par N. Mauger, de la Couture-Boussey, 1912, p. 42. Les diverses graphies du nom de Hauteterre sont : Hauteterre, Haulteterre, Hauterre, Hautetère, etc.

3. M. Brenet : *La Librairie musicale en France...* p. 441.

4. *Mercure,* décembre II, 1740, p. 2920 : « Le premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue, dédiées à M. le Clair l'aîné, composées par Mlle de Hauteterre et gravées par son mari, vient d'être mis en vente chès l'Auteur, rue du Four, Fauxbourg Saint-Germain, près la rüe Princesse, à la Reine d'Espagne; chès Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or, et chès Le Cler, rue du Roule, à la Croix d'Or.

« On trouvera à la fin de cet ouvrage une recherche de traits d'Archet pour les Ecoliers. Le prix est de 10 livres en blanc. A Paris, 1740. » Cette dernière mention porte à croire que Mlle de Hauteterre se livrait au professorat.

5. « 2e *Concerto à 5, 4 violons, orgue et violoncelle, dédié à Madame Adélaïde de France, com-*

nous donnant le nom de son mari, le sieur Levesque, et en annonçant la publication d'un *Deuxième Recueil d'airs choisis avec accompagnement de harpe* de sa composition, nous apprend par là même que la violoniste avait publié antérieurement une œuvre semblable[1].

Aucune des compositions pour le violon de M[lle] de Hauteterre ne semble avoir été conservée. Lors de sa première audition au Concert spirituel, en 1737, le *Mercure* appréciait vivement son talent, qu'il caractérisait en disant que M[lle] Hauteterre avait joué « avec toute l'intelligence, la vivacité et la précision imaginables ».

Nous pourrions encore citer le polygraphe Michel Corrette, dont nous étudierons les traités pédagogiques dans la sixième partie de cet ouvrage, et qui publia des sonates de violon antérieurement à 1740, puisque le *Mercure* du mois de janvier de cette année annonçait une nouvelle édition du *Premier Livre de sonates pour le violon avec la basse* de l'auteur de l'*École d'Orphée*[2].

Louis-Antoine Travenol.

I

A la fois littérateur et musicien, ce singulier personnage fut ce qu'on pourrait appeler un persécuté de profession, mais surtout un malheureux contre lequel la misère s'acharna. Fétis définit assez exactement son caractère en le qualifiant d'esprit bizarre et tracassier, et il dut aux démêlés qu'il eut avec Voltaire de passer à la postérité.

D'après Fétis, Louis-Antoine Travenol serait né en 1698 à Paris, où son père enseignait la danse. Mais il paraît bien que cette date soit douteuse ; car si elle résulte d'une indication fournie par Travenol lui-même, dans un ouvrage publié en 1761[3], celui-ci déclare d'autre part, dans un *Factum* de 1758, qu'il avait cinquante ans cette année-là ; en présence de ces deux assertions contradictoires, la date de sa naissance reste incertaine[4].

De son enfance et de sa jeunesse nous ignorons à peu près tout ; nous savons seulement qu'il occupait un emploi important à la musique du roi de Pologne, et qu'antérieurement à 1735, il était premier violon de cette musique. On lit, en effet, dans le *Mercure* de février 1735 la note suivante : « M. Travenol, cy-devant premier violon de la musique du Roy de Pologne, fait graver une cantate, intitulée

posé par M[lle] de Hauteterre, Œuvre second, gravé par son mari, chez l'auteur, rue Saint-Honoré, à L'Image de Sainte Geneviève, près la rue du Four. Prix 6 livres (*Mercure*, janvier 1744, pp. 144-145). » Cette annonce laisse supposer que M[lle] de Hauteterre avait écrit un autre concerto.

1. *Mercure*, décembre 1768, p. 191. Voici les termes de l'annonce :

« 2e *Recueil d'airs choisis avec accompagnement de harpe par Madame Levesque, ci-devant M[lle] de Hauteterre*, à Paris, chez Cousineau. — Les amateurs attendoient avec impatience ce 2e recueil, qui les flattera également par le choix varié des airs et le bon goût des accompagnements. » Ce recueil figure dans la bibliothèque de M. Henry Prunières. Le nom de l'auteur y est orthographié Haulteterre. Gravé par M[lle] Vendôme et par le sieur Moria, cet ouvrage se vendait aussi à Lyon, chez Castaud, place de la Comédie. Il contient des airs de *Tom Jones*, d'*Ernelinde*, de *Daphnis*, d'*Isabelle et Gertrude*, etc.

2. *Mercure*, janvier 1740, p. 116.

3. *Observations du S[r] Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à M. le C[te] de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'Etat*, Paris, 1761. — C'est dans cet ouvrage que Travenol se dit âgé de soixante-trois ans. Il serait donc né en 1698.

4. *Les Entrepreneurs entrepris*, 1758, p. 4 (Epître).

La Fierté vaincue par l'Amour, qui paraîtra dans le courant du mois prochain. Les paroles de cette cantate sont aussi de sa composition[1]. » Le journal nous apprend donc ainsi la double qualité de musicien et d'écrivain de Travenol.

Pour publier la cantate qu'annonçait le *Mercure,* Travenol prenait, le 29 avril 1735, un privilège général de douze ans qui fut enregistré le 30 juin[2], et sur lequel il est ainsi désigné : « Au sieur Louis-Antoine Travenol, cy-devant premier maître de la musique de notre très cher frère le Roy de Pologne, pour plusieurs pièces de musique, tant vocales qu'instrumentales de sa composition. » Cette mention montre que Travenol n'était pas seulement premier violon du roi de Pologne, mais bien le maître de sa musique. Il avait du reste de qui tenir; car s'il est vraisemblable d'admettre que son père lui apprit les rudiments du violon, le musicien s'est chargé de nous renseigner lui-même sur les maîtres auxquels il fut redevable de sa culture artistique. Dans l'*Avertissement* de son Livre de sonates de 1739, il se dit élève de Nicolas Clérambault, dont le talent d'organiste était fort apprécié, et le *Factum* de 1758 que nous avons visé plus haut nous apprend qu'il travailla le violon avec Sénallié[3].

Bien que tous les documents d'archives de l'Opéra fixent la date de son entrée à l'orchestre de l'Académie royale à 1739[4], il résulte de deux textes de Travenol en personne que cette date doit être avancée de deux ans. Une requête en vers, qu'il adressa au Prévôt des marchands le 4 octobre 1749, et dans laquelle il demandait une augmentation de 100 livres, contient le passage suivant :

Travenol, enfant d'Apollon,
Non des premiers de sa famille,
Disant, comme il le prouvera,
Qu'il est sujet de l'Opéra
Depuis environ douze années[5]...

Ce dernier vers laisse supposer qu'il entra à l'Opéra en 1737. En outre, il écrit dans le *Factum* de 1758 : « Il y a plus de vingt ans que je suis attaché à l'Académie royale de musique et au Concert spirituel[6], » déclaration qui concorde bien avec la précédente, en indiquant pour son admission à l'Opéra une date antérieure à 1738. Au reste ce pamphlet, qu'il intitule *Les Entrepreneurs entrepris,* apporte quelques précisions sur sa biographie. Il y expose que, « dès sa plus tendre jeunesse, il s'est trouvé dans la nécessité de soutenir sa famille du seul produit de ses talents. » Atteints d'infirmités qui nécessitaient des soins continus et coûteux, son père et sa mère furent à sa charge de très bonne heure, ce qui « épuisa sa bourse et sa santé ». « Je ne me suis occupé que d'eux, écrit-il, et n'ai travaillé que pour eux. Après la mort de ma mère, mon père est encore resté à ma charge fort longtemps, dans un malheureux état, » qui nécessita des dépenses excessives. Travenol se révèle ainsi artiste précoce en même temps que bon fils. Il maniait d'ailleurs la plume aussi bien que l'archet, puisque la dédicace de son *Premier Livre de sonates à violon seul avec la basse continue,* dédicace qu'il adressait, en 1739, au prince de Carignan, s'efforce, sinon à la poésie, du moins à la

1. *Mercure,* février 1735, p. 342.
2. M. Brenet, *Librairie musicale...,* p. 436.
3. *Avertissement* du *Premier Livre de sonates* 1739). — *Les Entrepreneurs entrepris,* Lettre à Mondonville du 9 octobre 1758, p. 35.
4. Arch. Opéra. A[15], n° 1, et *Règlement pour servir aux appointements* (1751-53).
5. Arch. nat., *Fonds Rondonneau,* carton 10, A. D. 1[b] VIII.
6. *Les Entrepreneurs entrepris,* pp. 13-14.

versification. On y voit Travenol user du privilège des poètes et tutoyer son protecteur :

Prince, chéri des Dieux, généreux Protecteur
Des beaux-arts et de l'harmonie,
Daigne de mon faible génie
Recevoir la première fleur.
Mais de ma Muse trop sauvage
Voudras-tu bien agréer ce tribut?
Dois-je offrir un si mince ouvrage
A qui le Dieu des vers consacreroit son luth?
Si j'en croyois le zèle qui m'enflamme,
Je porterois plus haut mon zèle audacieux.
Cédant aux transports de mon âme,
Je prendrois le soin glorieux
De célébrer dans un Idyle,
Dans un Ode ou dans un Sonnet,
Ton nom, tes qualités; mais ce zèle indiscret
Commande en vain à ma Muse stérile;
Elle abandonne ce projet,
Et laisse aux héritiers d'Ovide et de Pindare
Le soin de célébrer un mérite si rare.
N'attends donc que des vœux de mes faibles efforts.
Il faut borner là mes transports,
Malgré le zèle qui me presse.
Mais encore mes vœux seront-ils superflus;
Le Ciel qui pour toy s'intéresse
Les a tous prévenus.
Comblé des faveurs qu'il dispense,
Tu trouves même en toy la récompense
De tes héroïques vertus. TRAVENOL[1].

L'auteur de cette belle littérature : « Travenol, enfant d'Apollon, » demeurait alors à Paris, rue des Canettes, aux trois Canettes, près de l'académie de Vendeuil. Si nous quittons le Parnasse pour redescendre sur terre, nous constaterons que le disciple de Pindare ne touchait alors à l'Opéra que 500 livres, somme bien mince pour entretenir ses parents et sa sœur; aussi Travenol s'ingéniait-il à faire flèche de tout bois; il avait composé une pièce intitulée *L'Actrice punie par le faux étranger*, que suivait un « recueil de vers sur différentes matières[2] ». Et, le 2 novembre 1741, il portait plainte contre un libraire qu'il accusait de vouloir lui dérober ce précieux manuscrit. Ainsi se manifestait déjà son caractère processif.

En 1746, ne voilà-t-il pas qu'il s'avise de s'en prendre à Voltaire, à la suite de la réception de celui-ci à l'Académie française, le 9 mai! On sait que l'admission de Voltaire parmi les Immortels donna lieu à un débordement de libelles[3], parmi lesquels figurait certain *Discours prononcé à la porte de l'Académie fran-*

1. *Premier Livre | De | Sonates | A Violon seul | Avec | La Basse continüe | Dédié | A son Altesse Sérénissime Mgr le | Prince de Carignan | Composé | Par M. Travenol le fils, Ordinaire | de l'Académie Royale de Musique |* Gravé par Labassée | Prix 6 livres en blanc. |
Se vend à Paris. chez l'Auteur, rue des Canettes, aux 3 Canettes, près de l'Académie de Vendeuil, chez M. Boivin, rue Saint-Honoré. — Et chez Mlle Monnet, Grande place de l'Hôtel de Soissons, à la Lire d'Or. A. P. D. R. 1739.

2. Campardon, *L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle*, t. II, pp. 323-324. — Arch. nat., Y 11458.

3. Sur ces libelles, voir Paillet de Warcy, *Histoire de la Vie et des Ouvrages de Voltaire*, 1823, t. I, p. 79.

çaise, dont l'auteur était Baillet de Saint-Julien. Ce touche-à-tout de Travenol s'imagina de faire réimprimer le *Discours,* ainsi qu'une pièce de vers intitulée *le Triomphe poétique,* déjà publiée en 1739. De nombreuses perquisitions furent effectuées pour découvrir les auteurs de ces libelles; enfin, un colporteur nommé Phélizot fut arrêté et dénonça Louis Travenol. Le 3 juin 1746, une perquisition avait lieu chez le sieur Travenol, maître à danser, et chez son fils Louis-Antoine. Le commissaire au Châtelet de La Vergée, assisté d'un inspecteur de police, découvrit chez les Travenol trois exemplaires des libelles incriminés, et comme Louis-Antoine était absent, ce fut le père qu'on arrêta et qu'on traîna au Fort-l'Évêque, malgré ses quatre-vingts ans[1]. Écroué le 7 juin et mis au secret, le vieux Travenol ne sortit de prison que le 12 juin, sur la demande de Voltaire. Remarquons, à ce propos, qu'il n'est pas sans intérêt de comparer les versions que Condorcet et l'historien Paillet de Warcy donnent de l'arrestation de Travenol; le premier démontre, avant M. Paul Bourget, que « la littérature n'est pas la vie » ; d'après lui, c'est le père de Travenol qui va chez Voltaire demander la grâce du coupable ; les choses se passent alors comme dans un tableau de Greuze : « Toute sa colère cède au premier cri de l'humanité. Il pleure avec le vieillard, l'embrasse, le console, et court avec lui demander la liberté de son fils[2]. » Et voilà de quelle façon un contemporain écrit l'histoire!

Le père Travenol une fois rendu à la liberté, l'abbé d'Olivet voulut jouer entre Voltaire et Louis Travenol le rôle d'intermédiaire; celui-ci, à la date du 6 juillet 1746, écrivait à d'Olivet une lettre pour expliquer dans quelles conditions il avait réimprimé les libelles incriminés par Voltaire[3]. Loin de se laisser désarmer, Voltaire assigna Louis Travenol devant le Châtelet : « afin de s'ouïr condamner à lui faire réparation d'honneur, à lui payer 6000 livres de dommages et intérêts et à la destruction des ouvrages saisis. » Ce fut ainsi que commença une affaire qui ne dura pas moins de seize mois, et qui donna lieu à un véritable déluge de factums. Tout d'abord, Antoine Travenol père introduit une demande reconventionnelle de 6000 livres de dommages et intérêts pour l'emprisonnement dont il avait été victime[4], puis, le vendredi 30 décembre 1746, le lieutenant criminel rendait son jugement entre Voltaire et Travenol père et fils[5]. Aux termes de ce jugement, Louis Travenol s'entendait condamner à ne plus faire imprimer ni débiter de libelles diffamatoires contre Voltaire; les libelles incriminés devaient être détruits, et Louis Travenol payait 300 livres de dommages et intérêts, avec, en plus, les dépens; mais, par une sage compensation, Voltaire ne sortait pas indemne de l'affaire, puisque le jugement le condamnait à 500 livres de dommages et intérêts envers Antoine Travenol père[6].

Il va sans dire que ce procès excita la malice des faiseurs d'épigrammes, mis en verve par le mordant mémoire que Rigoley de Juvisy, avocat de Louis Travenol, avait dirigé contre Voltaire. Les uns soulignaient le ridicule et la piètre importance d'une affaire dans laquelle les torts respectifs des parties se neutralisaient :

1. *Œuvres complètes de Voltaire* (édit. des Grands Écrivains), t. XXXVI, p. 438.
2. Condorcet, *Œuvres complètes,* t. I, p. 225.
3. *Lettre de Louis Travenol à l'abbé d'Olivet,* 6 juillet 1746. *Œuvres complètes de Voltaire,* XXXVI, pp. 461-462.
4. *Requête* du 19 novembre 1746.
5. Voltaire était assisté de son avocat, Me de la Chartonnière. Me Lemarié assistait Antoine Travenol; Louis Travenol était défendu par Me Mannory ou Mannori, et par Rigoley de Juvisy.
6. *Œuvres complètes de Voltaire,* t. XXXVI, p. 477.

L'affaire évoquée au Parnasse,
Voicy ce qu'on a prononcé.
Hors de Cour, Themis vous fait grâce.
Que chacun retourne à sa place
Le ridicule compensé[1].

D'autres jugeaient sévèrement le geste inélégant de Voltaire et traitaient sans ménagement l'historiographe du roi :

Fatigué d'une longue et scandaleuse course
Ce grand favory d'Apollon,
Voltaire attaque un chétif violon,
Triste et misérable ressource!
Vous, Magistrats, siégeant au Sanhédrin,
Punissez-le, mais par la bourse,
Seul châtiment qui manque à ce faquin[2].

Sous le titre de *Catalogue des Pièces de Théâtre qui ont été représentées depuis plusieurs années sur les différents Théâtres de l'Europe,* on glissait le lardon suivant : « M. de Voltaire vient de procurer à Paris une nouvelle représentation de l'*Étourdi,* et M. l'abbé d'Olivet, une de l'*Indiscret,* auxquelles le public a pris beaucoup de plaisir[3]. » Ailleurs, Voltaire était plus cruellement fustigé. On chantait notamment sur l'air : *Or nous dites Marie* :

Or nous dites, poète,
Tant de fois étrillé,
Quelle est votre défaite,
Plaideur mal conseillé.
Quand le Barreau résonne
De vos piteux exploits,
Un violon vous donne
De l'archet sur les doigts[4].

Et que de horions attrapait le « brave Voltaire » qui, « bouffi d'orgueil », et à la seule fin « d'intimider la librairie », menaçait les débiteurs d'écrits hostiles à sa personne de les faire mourir sous le bâton, prétention assurément saugrenue de la part d'un personnage « qui, ayant été plusieurs fois bâtonné, savait, par expérience, qu'on n'en mourait pas[5] ».

En revanche, vingt ans plus tard, Chevrier, dans son *Histoire véridique, anecdotique, morale et critique,* s'en prenait vertement à l'avocat du violoniste, Mannori. Il annonce que « le nom du satyrique Gautier (CCCC = l'avocat Manori) n'avilit plus » la liste du corps des avocats. Et voici comment il apprécie le rôle joué par Mannori dans le procès Voltaire-Travenol : « Cet homme toujours jaloux de la célébrité, n'importe à quel prix il l'obtienne, ose décrier, dans un libelle digne du feu, notre illustre Sophoclé (DDDD = Voltaire) qu'on traduisoit en justice pour avoir refusé l'aumône à un Vil Ménétrier (EEEE = Travenol, violon de l'Opéra, qui fit un procès criminel à Voltaire dont il prétendait avoir été battu). Gautier, chargé d'une cause que tout Paris avait refusée,... oublie que Sophocle est son bienfaiteur et l'accable de ces invectives grossières, l'aliment de la populace. Ne croyez pas que le barreau, d'accord avec les sots, applaudisse aux

1. Ms. fr. 21649, f° 359. Novembre 1746.
2. *Ibid.*, f° 360.
3. Ms. fr. 12650, f° 15.
4. Ms. fr. 12650, f° 5.
5. *Ibid.*, f° 3.

traits de Gautier. Sophocle est toujours l'oracle de la France, et son adversaire le mépris du Palais[1]. »

Mécontents tous deux de la sentence rendue au Châtelet, bien que celle-ci jouât les jugements de Salomon, Voltaire et Travenol interjetèrent appel de cette sentence; le poète sut si bien user de son influence que l'affaire fut évoquée par le Conseil du roi, au lieu d'aller devant le Parlement[2].

Mais Travenol veillait et, procédurier habile, il obtint, le 25 mars 1747, que les parties fussent renvoyées devant la juridiction ordinaire, c'est-à-dire devant la Tournelle[3].

La nouvelle sentence, rendue par ce tribunal le 9 août 1747, semble inspirée par une des épigrammes que nous avons citées. Elle supprime les libelles, le mémoire de Rigoley de Juvisy, et, idée excellente, « les termes injurieux répandus dans les requêtes et mémoires de toutes les parties ». Enfin, elle met les plaideurs hors de Cour, dépens compensés[4].

Ainsi se termina l'affaire Voltaire-Travenol. Mais le musicien n'allait pas s'endormir sur ses lauriers, encore qu'il les eût partagés avec Voltaire. Atteint de la manie de la persécution, et de caractère agressif et chicanier, nous le verrons porter plainte à tort et à travers et pour les motifs les plus dérisoires. Le 15 octobre 1748, il accusait les demoiselles Poistry, qui demeuraient rue de Grenelle, au deuxième étage de la maison qu'il occupait[5], de l'avoir singulièrement maltraité. Qu'on en juge : il passait rue de Grenelle, se rendant à la campagne, à Saint-Mandé, chez le comte de Bérulle, pour un concert, lorsqu'il reçut « une potée d'urine » lancée de la fenêtre de la chambre des demoiselles Poistry. Cet envoi malodorant endommagea son habit de drap marron tout neuf et sa veste de droguet de soie; sa perruque complètement tachée était hors d'état de servir. Travenol demandait une réparation pour le dommage considérable qu'il avait subi, l'aspersion pratiquée par les demoiselles Poistry lui ayant fait perdre le cachet qu'il attendait du comte de Bérulle; il s'en prenait même au propriétaire, un nommé Leleu, qui, selon lui, aurait dû répondre de ses locataires[6].

L'année suivante, Travenol recevait de l'Opéra, sous forme d'une gratification de 100 livres allouée à l'automne[7], une maigre compensation aux charges que lui imposait la santé délabrée des siens. Puis il faisait entendre au Concert spirituel une symphonie de sa composition; l'exécution en eut lieu le mardi 31 mars 1750 et, d'après le *Mercure*, l'œuvre de Travenol « mérita les suffrages des auditeurs[8] ». Quelque temps après, il lui arrivait une nouvelle histoire : le 18 mai 1750, il portait plainte contre un marchand limonadier, du nom de Nez, principal

1. *Paris, Histoire véridique, anecdotique, morale et critique, Avec la Clef*, par M. Chevrier, La Haye, 1767, pp. 61-62.

2. Un arrêt du Conseil d'Etat portait, en effet, l'affaire devant la Chambre de l'Arsenal.

3. *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XXXVI, p. 489.

4. *Ibid.*, p. 495, en note Un ordre du roi du 8 octobre 1747 faisait rendre à Travenol tous les papiers saisis chez lui, à l'exception de ceux qui appartenaient à Voltaire.

Une chanson sur l'air : « M. le Prévôt des Marchands, » parue en juillet 1747, en reprochant à Voltaire de n'avoir pas célébré la bataille de Lawfeldt, faisait allusion à l'affaire Travenol :

Qu'est devenu ce grand Auteur,
Qui seul peut chanter en Vainqueur?
Quoi! Tandis que son Roy s'avance
Et qu'il s'approche de Breda,
Poursuivrait-il une audiance
Contre un violon de l'Opéra?

(Ms. fr. 12650, f° 152.)

5. E. Campardon, *loco cit.*, t. II, pp. 324-325. Arch. nat., Y 10762.

6. *Ibid.*

7. Arch. Opéra, A[1].

8. *Mercure*, mars 1750, p. 187.

locataire de la maison qu'il habitait, rue Jacob, paroisse Saint-Sulpice. Comme il rentrait chez lui avec sa sœur, Nez l'apostrophe, le traite d'insolent et de coquin, et veut même se jeter sur lui; on l'en empêche, mais d'autres personnes, excitées par le limonadier, attaquent l'infortuné violoniste alors qu'il montait son escalier: d'où, abondante distribution de coups de poing; Travenol a le visage et les mains égratignés et on lui déchire son habit[1].

Depuis le mois de septembre 1751, il touchait 600 livres à l'Opéra, où il occupe la septième place parmi les seize violons de l'orchestre[2]; mais, vers la fin de 1752, sa santé s'étant considérablement affaiblie, il obtient un congé de l'Académie royale de musique dont une pièce d'archives nous expose les raisons :

« Le sieur Travenol, l'un des symphonistes jouant du violon dans l'orchestre, est depuis assez de tems dangereusement malade, et se trouve obligé de prévenir par des remèdes suivis avec attention une hydropisie de laquelle il est menacé. Il s'est même présenté au sieur Rebel plusieurs fois, pour remplir son service, quoyque réellement il fût hors d'état de continuer ses fonctions à l'Opéra.

« Les Inspecteurs pensent qu'il seroit juste de luy accorder à cet effet un congé jusqu'à Pasques prochain, pour luy procurer la facilité de veiller au rétablissement de sa santé[3]. »

A la suite de ce mémoire, qui porte la date du 18 novembre 1752, le Bureau de la ville décida d'accorder à Travenol un congé jusqu'à la rentrée du théâtre en 1753, congé pendant lequel ses appointements lui seraient conservés[4].

En 1754, il prend parti contre Jean-Jacques Rousseau, et publie sous le titre d'*Arrest du Conseil d'État d'Apollon, rendu en faveur de l'Orchestre de l'Opéra contre le nommé Jean-Jacques Rousseau, copiste de musique*, une brochure en vers où se retrouvent sa bizarrerie et son emphase verbale. Travenol prétendait y combattre la fameuse *Lettre sur la musique françoise* du philosophe, qu'il traitait de :

Plat rapsodiste,
Et fameux Maître Aliboron.

Ce pamphlet inspirait aux *Mémoires de Trévoux* la réflexion suivante : « C'est une pièce de vers, suivie de longues notes; le tout, nullement propre à terminer le procès, quoique le terme d'arrêt paraisse en titre[5]. »

Parmi les pièces de musique française que cite Travenol pour combattre les allégations injurieuses de Rousseau, nous remarquerons les pièces de clavecin de Couperin, de Dandrieu, de Rameau, de Mondonville, etc., les pièces de viole de Marais, de Forqueray, les sonates, duos et concertos de Leclair, les motets de Lalande, de Bernier, de Campra, de Gilles, de Folio, de Petouille, de Madin, de Mondonville, de Blanchard, de Fanton, de Bordier, de Cordelet, de d'Avesnes, de Noblet, etc.[6].

1. E. Campardon, *l'Académie royale de musique*, t. II, pp. 325-326. Arch. nat., Y 10764.

2. Arch. Opéra. *Règlement pour servir aux appointements*, 1751-1752. *Emargements 20*. — *Les Spectacles de Paris*, 1752.

3. Arch. Opéra. A¹. *Personnel, Retraites, Pensions, Congés* (1750-1753).

4. *Ibid.*, Pièce signée : de Bernage.

5. *Arrest | Du Conseil d'Etat | d'Apollon | Rendu en faveur de l'Orchestre | de l'Opéra | contre le nommé J.-J. Rousseau | copiste de musique | Auteur du Devin | Du Village Et de l'Ecrit intitulé | Lettre sur la Musique Françoise |* Etc. Sur le Mont-Parnasse | De l'Imprimerie Divine | 1753.

Mémoires de Trévoux, février 1754, t. I, p. 270.

6. *Notes*, p. 12 de l'écrit ci-dessus. Voici ce que Travenol dit de Chéron :

« Inspecteur de l'orchestre de l'Opéra et excellent Maître de composition, J.-J. Rousseau n'en sçaurait disconvenir, car il a daigné pren-

La même année, Travenol publiait un autre écrit contre Rousseau : *La Galerie de l'Académie Royale de Musique... dédiée à J.-J. Rousseau, de Genève*[1], dont l'épître dédicatoire, ainsi que l'observent les *Mémoires de Trévoux,* constitue la pièce essentielle de l'ouvrage. Et voici comment le rédacteur de ce périodique apprécie la manière du violoniste :

« Un plaisant homme d'esprit, et assez bon écrivain, feint d'être partisan du système de M. Rousseau sur la musique. Au fond, il attaque, réfute et tourne en ridicule ce système; ainsi, le ton de cette dédicace est une ironie très soutenue et agréablement présentée. »

L'article se termine en déclarant que la brochure « sera probablement une des dernières et en même temps une des meilleures qu'on ait publiées contre la fameuse *Lettre sur la Musique Française* par J.-J. Rousseau[2] ». Travenol recevait donc là des félicitations pour son talent d'écrivain.

Il avait repris son service à l'Opéra, à la rentrée de Pâques de 1753 et, dès le mois d'avril de 1756, il comptait au nombre des quatre violons à 700 livres. Le 14 juin de cette année, son père Antoine Travenol mourait à l'âge de quatre-vingt-douze ans et était enterré à Saint-Sulpice[3]. Le vieux maître de danse laissait des dettes, et Travenol se trouvait obligé, pour les payer, d'emprunter 100 pistoles sur ses appointements de 700 livres à l'Opéra[4]. Non seulement sa santé ne s'était pas rétablie, mais encore il se voyait, selon ses propres expressions, « affligé à son tour d'une maladie violente et coûteuse » qui, pour comble de malheur, déterminait les directeurs de l'Opéra à le mettre à la retraite, quoique ceux-ci connussent la triste situation dans laquelle se débattait le pauvre artiste. Cette situation, ils l'ignoraient si peu, qu'ils lui adressaient le certificat suivant, signé, en outre, « d'autres personnes respectables et dignes de foi[5] » :

« Nous soussignés, certifions que le sieur Travenol, de l'Académie royale de musique, que nous connaissons particulièrement, depuis longtemps, est un fort honnête homme, qu'il a eu pendant plus de vingt ans son père, sa mère et une sœur à sa charge, tous trois accablés successivement de longues et dispendieuses infirmités; qu'il a épuisé sa bourse, sa santé et toutes ses ressources pour leur procurer les secours nécessaires; que, par surcroît d'infortune, il éprouve lui-même, à son tour, une maladie violente et coûteuse, dont il n'est pas encore quitte aujourd'hui, ce qui a achevé de le réduire dans la plus cruelle indigence et de le plonger dans un abîme de malheurs, d'où il ne peut se retirer sans un miracle de la Providence[6]. »

Etabli à la date du 2 mars 1758, ce certificat portait des signatures de la présidente de Ricard, du comte de Bérulle, de Ricard de Bérulle, de Rebel et Francœur, directeurs de l'Opéra, et de Chéron, chef d'orchestre de cet établissement.

Le 25 du même mois, Rebel et Francœur adressaient à Travenol la lettre suivante :

dre de ses conseils dont, à la vérité, il n'a pas sçu profiter. » (*Note*, p. 7.) Ce passage est intéressant en ce qu'il apprend que Rousseau avait travaillé avec Chéron.

1. *La Galerie de l'Académie Royale de Musique, contenant les Portraits en vers des principaux sujets qui la composent en la présente année 1754, dédiée à J.-J. Rousseau de Genève,* in-8° de 62 pages, dont 50 sont consacrées à l'épître dédicatoire.

2. *Mém. de Trévoux*, juillet II, 1754, p. 1911.

3. Il est qualifié « maître de danse ». Arch. Seine. Fonds Bégis.

4. *Les Entrepreneurs entrepris,* p. 15.

5. *Ibid.*, p. 16.

6. *Ibid.*

« Nous vous prévenons, Monsieur, qu'à compter du 1er avril prochain, vous êtes à la pension de retraite de 350 livres, que vos talens et vos services à l'Académie royale de musique vous ont acquise, et ce, conformément à l'état qui vient d'être approuvé par le roi. Nous sommes très parfaitement, Monsieur, vos très humbles et très obéissans serviteurs.

« REBEL ET FRANCŒUR[1]. »

On conçoit sans peine que Travenol ne s'attendît guère à ce coup, après le certificat du 2 mars, et dans son factum intitulé *Les Entrepreneurs entrepris, ou complainte d'un musicien opprimé par ses camarades*[2], ce professionnel de la persécution donne libre cours en vers et en prose à de copieuses récriminations. Il commence par se dire :

... Exilé de la cour d'Apollon
Par des joueurs de violon.

Et, s'adressant aux « Protecteurs et aux Protectrices des Sciences et des Beaux-Arts », il sollicite de ceux-ci quelque appui :

De ces Ménétriers notables
L'Arrêt outrageant et fatal,
Qui me réduit à l'Hôpital,
M'oblige à réclamer vos bontés secourables.

Voici de quelle façon, notre « poète » expose la situation d'un musicien mis à la retraite. On y verra que Travenol a quelque conscience de sa valeur artistique :

Dès qu'un Musicien, quelque bon qu'il puisse être,
N'est plus à l'Opéra qu'un sujet réformé,
En vain, il prend toujours la qualité de Maître,
Par tous les Ecoliers son Art est diffamé.

Ayant perdu « la qualité de Maître », Travenol continue à exposer en vers ses modestes exigences :

Si j'avois un honnête et convenable emploi
Qui me valût par an seulement 1800 livres,
Je ne souffrirois pas de la cherté des vivres
Et je serois sans doute aussi content qu'un roi.

« Evincé du Parnasse », le pauvre artiste se contenterait de « quelque autre petite place[3] ».

Après ce préambule, Travenol se décide à écrire en prose, cette fois en collaboration avec son avocat Mannori. Nous analyserons brièvement, ci-après, le long factum des deux compères, parce qu'il apporte des renseignements intéressants, non seulement sur la manie de chicane qui travaillait Travenol, mais encore et surtout sur les directeurs du Concert spirituel, et en particulier sur Mondonville. Il porte le titre de : *Mémoire Pour le Sieur Travenol, Ex-Musicien du Roi de Pologne, Grand-Duc de Lithuanie, Duc de Lorraine et de Bar*, Contre le Sieur *Mondon-*

1. *Les Entrepreneurs entrepris*, p. 17.

2. Fétis (VIII, pp. 251-252) prétend que le factum *Les Entrepreneurs entrepris* résulte d'une satire publiée par Travenol, sous le voile de l'anonyme, et intitulée : *Requête en vers d'un acteur de l'Opéra au Prévôt des Marchands*, in-12, 1758. Voir *la France littéraire* de Quérard (1838), t. IX, p. 534.

3. Il demeure alors : Rue et près de la Barrière de Sève (*sic*), à côté du Bureau du laissé-passer de ladite Barrière, vis-à-vis la rue Saint-Romain, dans la maison de Madame Jourdant.

ville, Ex-Musicien du Roi, le Sieur Caperan, Ex-Musicien de l'Opéra, et la Dame Royer, tous trois Entrepreneurs et Directeurs du Concert spirituel[1].

Dans ce mémoire, Travenol se plaint amèrement des agissements des directeurs du Concert spirituel à son égard. Ses reproches vont d'abord à Caperan, « ci-devant son camarade d'Opéra pour la Basse, » lequel depuis vingt ans se prétend son ami, alors que leurs caractères réciproques marquent une différence « aussi grande que celle que la nature a mise entre la Salamandre et la Tortue[2] ». Et comme Travenol a une déclaration sensationnelle à faire, il abandonne la prose, pour reprendre la langue du Parnasse. Voyez plutôt de quelle façon Caperan devrait prendre soin de son camarade :

Nous sommes tous Enfans du Divin Apollon,
La Noblesse entre nous est donc sans doute égale,
Et la Basse, suivant la Règle Musicale,
Doit prendre et ménager, avec affection,
Les intérêts du Violon.

Mais, hélas! « cette vilaine basse ignore autant le code musical que le code grégorien, » assure Travenol, qui ne craint pas de faire de l'érudition.

Après avoir dit son fait à Caperan, Travenol s'en prend à Rebel et Francœur, directeurs de l'Opéra, qui, s'étant rendu compte de sa triste situation, lui portaient un coup funeste en le mettant à la retraite; il reconnaît toutefois qu'ils ont agi dans la plénitude de leurs droits et il déclare n'avoir rien à leur demander.

Toute sa bile va se déverser sur les directeurs du Concert spirituel, et cela, parce qu'ils manifestent la prétention de lui faire perdre une modeste somme de 54 livres. Voici les faits : la santé de Travenol ne lui permettant pas d'aller au Concert spirituel pendant la quinzaine de Pâques, il avait prié Francœur le jeune[3] de le remplacer, ce dont celui-ci s'empressa de s'acquitter, après y avoir été autorisé par Mondonville et Caperan. Francœur remplaça Travenol pendant dix-sept concerts consécutifs, et lorsque ce dernier se rendit chez M[me] Royer pour lui demander la rétribution de 102 livres qui lui était due[4], il reçut la quittance d'usage[5]. Mais, au moment du règlement, M[me] Royer se ravisa et déclara qu'elle ne pouvait effectuer ce payement sans le consentement de Mondonville.

Mondonville, lui, refuse tout payement, en alléguant qu'il n'est rien dû à Travenol, puisque celui-ci n'a pas joué. Il ajoute, par une flatterie qu'il croit habile, que celui qui avait occupé la place de Travenol ne le valait pas : « J'aurois pu être flatté d'un pareil compliment de sa part, écrit Travenol, s'il me l'eût fait de bonne foi et sans intérêt. Mais il comptait bien me le vendre et je n'ai pas le moyen, ni la fatuité d'acheter des compliments[6]. »

Nous allons assister à toute une discussion, fort curieuse du reste, sur la question des remplacements. Voyant que Travenol ne cède pas à son intransigeance première, Mondonville se met à ergoter sur le terrain des transactions. Il objecte :

1. *Mémoire pour le sieur Travenol...*, p. 7. Ce mémoire est précédé d'une tirade assez prétentieuse sur Socrate.

Il comprend 40 pages, fut imprimé par Sébastien Jorry et résultait de la collaboration de Travenol et de Mannori. D'après Quérard (*loco cit.*), Travenol écrivit avec Mannori le recueil satirique intitulé : *Voltairiana, ou Eloges amphigouriques de M. M. Arouet de Voltaire* 1748).

2. *Ibid.*, p. 9.

3. Il s'agit vraisemblablement ici du fils de Louis Francœur, Louis-Joseph.

4. En tout 102 livres pour 17 concerts, à raison de 6 livres par séance.

5. *Mémoire pour le sieur Travenol...*, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 20.

1° qu'il est juste que Francœur obtienne la moitié de la rétribution ; 2° que Francœur, surnuméraire au Concert spirituel, ne pouvait y remplacer personne. Travenol et Mannori relèvent immédiatement la contradiction de ces arguments; décidément, Mondonville n'est pas grand clerc en dialectique et « ses raisonnements ne sont pas aussi séduisants que ses Motets ».

Battu sur ce point, Mondonville s'égare dans des à-côté et essaye de ressusciter une vieille histoire de demande d'argent faite par Travenol à Caperan dix à douze ans auparavant. Cependant, après avoir « sophistiqué » de la sorte, Mondonville octroie généreusement à Travenol 2 louis sur les 102 livres qui lui étaient dues; puis, Travenol l'ayant prié de lui conserver sa place au Concert spirituel en l'assurant que sa santé lui permettait dorénavant de remplir son office, le directeur le comble de protestations d'amitié, ce qui ne l'empêche pas, trois semaines après, d'écrire au musicien la lettre suivante :

« Ne trouvez point mauvais, Monsieur, si je vous préviens que nous avons choisi un autre sujet à votre place. Je sais qu'il est malheureux de perdre de tous côtés, ainsi que vous m'avez fait l'honneur de me le dire, mais il n'est pas juste non plus que l'exécution en souffre. Vous devez croire que c'est à regret que je vous préviens, puisque personne au monde ne souhaiterait plus que moi pouvoir vous être utile et vous prouver la parfaite considération, avec laquelle j'ai l'honneur d'être très parfaitement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. « CASSANÉA DE MONDONVILLE.

« Ce dimanche 30 avril 1758[1]. »

A cette lettre « sucrée et emmiellée », Travenol fait l'accueil sévère qu'elle mérite. Il traite Mondonville d'*Indien du Pérou*, c'est-à-dire de parfait sournois, et lui adresse une longue lettre, datée du 7 mai 1758, dans laquelle il lui réclame son dû, sous menace de procès. Mondonville gardant le silence, Travenol l'assigne, ainsi que ses deux associés.

Son mémoire s'attache fort habilement à ruiner la médiocre argumentation de Mondonville. Lorsque celui-ci prétend « qu'il est de règle de tous les tems qu'on ne peut envoyer un autre sujet à sa place » et conteste ainsi le principe même du remplacement, Travenol objecte de nombreux précédents; lui-même n'a-t-il pas joué au Concert spirituel à la place de M. Sénallié, bien qu'il ne fût alors « qu'un très petit écolier de ce grand Maître si respectable à tous égards »? Il cite le cas de Dupont, des vingt-quatre violons, qui le remplaça, il y a quelques années, pendant toute la quinzaine de Pâques[2]. Bien plus, un autre musicien lui aurait rendu le même service, et cela « sous le bon plaisir de Mondonville ».

A l'égard de la capacité du remplaçant, capacité que conteste Mondonville, Travenol observe que ce Francœur, si décrié, appartient à la compagnie des vingt-quatre violons et à l'orchestre de l'Opéra. D'ailleurs, Mondonville en a fait un surnuméraire du Concert spirituel; c'est donc qu'il lui reconnaît quelque talent[3]. Tout ce qu'allègue Mondonville sur la qualité et les devoirs d'un surnuméraire n'est que pure chicane. Ne va-t-il pas jusqu'à prétendre que Francœur ne pouvait

1. *Mémoire pour le sieur Travenol*..., p. 22.
2. *Ibid.*, p. 35.
3. Francœur neveu (Louis-Joseph) figure comme violon surnuméraire à l'orchestre de l'Opéra, en 1754. En 1756, il fait partie des 4 violons à 500 livres, situation qu'il occupait encore en 1758.

jouer pour d'autres que pour lui, interprétation qui semble contraire au sens du mot surnuméraire? Et Travenol de citer le billet suivant de Francœur, billet fort explicite, sur les conditions dans lesquelles il a remplacé son camarade :

« Je soussigné, déclare que ce n'est uniquement que pour faire plaisir à M. Travenol, mon camarade et mon ami, que j'ai joué du violon au Concert spirituel pendant les dix-sept concerts de la quinzaine de Pâques dernier, et que je n'ai rien à demander à personne pour raison de ce service. C'est pourquoi je consens qu'il en soit payé comme d'une chose à lui due, et comme s'il avait joué lui-même à ces dix-sept concerts. Je déclare et certifie, en outre, qu'il n'est pas vrai que je sois attaché au Concert spirituel en qualité de surnuméraire, comme l'ont dit MM. Mondonville et Caperan pour se disculper de donner au dit sieur Travenol la rétribution des dix-sept concerts dont il s'agit, dans lesquels je l'ai exactement remplacé et représenté, au consentement du sieur Caperan, sans nul objet d'intérêt. » Au pied de ce billet on lit : Approuvé l'écriture, à Paris, 19 mai 1758, signé : Francœur.

Ainsi, non seulement Francœur n'était plus surnuméraire, mais encore, et avec le consentement de Caperan, il avait pris soin de spécifier exactement les conditions dans lesquelles il tenait à remplacer Travenol. Au surplus, la quittance délivrée par Mme Royer, le 8 avril 1758, ne démontrait-elle pas l'obligation de payer où se trouvaient les directeurs du Concert? Et puis, si on ne devait rien à Travenol, pourquoi Mondonville lui avait-il donné deux louis?

Mondonville laissait à entendre, dans une lettre du 3 octobre 1758, que son acte relevait de sa seule générosité : « Le hazard, Monsieur, m'a procuré, il y a quelques jours, à ma petite campagne de Belleville où j'habite[1], une personne de votre connaissance. Il fut longtemps question de vous, et surtout de vos malheurs. Il me peignit votre situation des plus tristes, étant toujours malade, et manquant presque du nécessaire. Dans ce moment, j'oubliais vos injustices à mon égard, et j'eus envie de charger cette personne de quelques secours qu'il vous remettrait de ma part. Depuis, j'ai fait réflexion que je pourrais engager Mme Royer et M. Caperan à vous faire donner les 54 livres, somme que vous avez demandée avec tant d'ardeur, et qui est le motif du Procès que vous nous avez injustement intenté. Vous n'ignorez pas (ainsi que je vous l'ai dit et dont vous êtes convenu) que vous n'étiez nullement en droit d'exiger le payement de la quinzaine[2], puisque vous n'aviez point servi, et qu'il est de règle de tous les temps qu'on ne peut envoyer un autre sujet à sa place. Cependant, je vous fis donner deux louis. Le peu de succès de votre cause est la preuve certaine que votre demande était mal fondée. Mais j'oublie vos torts envers moi et veux faire le bien pour le mal; je laisse à votre cœur le soin de la reconnaissance. Vous êtes malheureux, cela me suffit. Passez donc chez Mme Royer, que je viens d'envoyer prévenir et qui consent à vous soulager. Tâchez de jouir d'une meilleure santé.

« J'ai l'honneur d'être, de tout mon cœur, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. « MONDONVILLE.

« A Belleville, ce 3 octobre 1758[3]. »

1. Cette « petite campagne » est la propriété dont Mondonville s'était rendu acquéreur au mois d'octobre 1755.

2. Ici, Mondonville s'avance beaucoup; c'est précisément la question du payement qui fait le fond du procès.

3. *Les Entrepreneurs entrepris, ou complainte d'un musicien...*, pp. 32-33.

Les beaux sentiments dont Mondonville fait étalage semblent inspirés plutôt par la crainte de perdre son procès que par le désir de rendre justice à Travenol, qui, par une lettre du 9 octobre 1758, réfutait l'assertion contestable du directeur relative au principe du remplacement.

Sa cause, Travenol la sait juste, mais il sait aussi qu'il ne sera pas réintégré à l'Opéra et que, par suite, toute sa fortune se réduira à une pension de 350 livres, avec laquelle il devra pourvoir à sa subsistance ainsi qu'à celle de sa sœur infirme et payer les dettes qu'il a contractées pour secourir son père « dans l'état d'abjection où celui-ci était tombé trois ans avant sa mort[1] ». D'ailleurs, cette pension ne peut lui servir que vis-à-vis de ses créanciers, et il en a abandonné les deux premières années à son hôtesse, à laquelle il doit 700 livres[2].

Le malheureux se trouve donc sans le sou, et, dans son style imagé, il se déclare « restreint à vivre comme le caméléon [3] ».

D'après sa propre assertion, il semble bien qu'il gagna son procès, car il insère dans ses *Œuvres mêlées* la chanson ci-après, composée sur l'air : *Or écoutez, petits et grands* :

> Plaignez, Messieurs les beaux Esprits,
> *Les Entrepreneurs entrepris.*
> Le Musicien si fertile
> Et son associé Jean Gilles
> Ont perdu leur fameux Procès
> Avec dépens, même intérêt[4].

Mais il était dit que le pauvre diable ne connaîtrait jamais que la déveine[5]. En 1761, ses créanciers saisirent sa pension de l'Opéra. Aussitôt, Travenol de faire paraître une autre brochure intitulée : *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à M. le comte de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'État.* Dans ce mémoire, Travenol invoque en sa faveur un arrêt du Conseil du 6 août 1745, déclarant insaisissables les pensions des acteurs et musiciens de l'Opéra[6]. Nous ignorons quelle suite fut donnée à cette nouvelle affaire. Toujours est-il que la victime de Joliveau ne cessa de réclamer, d'argumenter et de publier des factums qui constituent des plaidoyers *pro domo ;* témoin la brochure qui parut sous sa signature au mois de juin 1766 : *Étrennes salutaires aux riches voluptueux et aux dévots trop économes, ou Lettre d'un théologien infortuné à une dévote de ses amies*, brochure où Travenol manifeste une fois de plus, dans les termes les plus bizarres, son caractère tracassier. Elle inspire à Bachaumont la réflexion suivante : « Il nous paraît que ces *Étrennes* originales contiennent des reproches aux riches de

1. *Les Entrepreneurs entrepris*, p. 37.
2. En vertu d'un acte notarié du 17 juillet 1758. La logeuse de Travenol s'appellait Françoise Desgrais, veuve Jourdant.
3. On lit, en note : « Espèce de lézard qui ne vit que d'air, à ce que prétendent les anciens naturalistes. » (*Ibid.*, pp. 38-39.)
4. *Œuvres | mêlées | Du Sieur XXX | Ouvrâge en vers et en prose | contenant des Remarques curieuses sur | les Mystères de la Confrairie des Francs-Maçons, sur la Lettre de J.-J. Rousseau contre la Musique Françoise et sur le Dialogue de Pégaze et du Vieillard par Mr de Voltaire.* A Amsterdam, 1775, pp. 63-67. — Il appelle Mondonville et Gilles : « Le docteur en Musique et l'âne. »
5. En février 1759, il mettait en vente un « Clavecin de Flandres » chez lui « rue et près de la barrière de Sève, vis-à-vis la rue Saint-Romain ». (*Annonces* du jeudi 15 février 1759, p. 108.)
6. *Observations du sieur Travenol...*, p. 6.

ce qu'ils ne font pas assez de bien à ceux qui sont pauvres, et que, dans ces reproches, il entre beaucoup de personnel[1]. »

Les archives de l'Opéra montrent que la saisie dont avait souffert Travenol ne fut pas de longue durée, puisqu'il émarge sur les états de payement des pensions antérieurs au mois d'avril 1774. Sans doute, le malheureux est bien affaibli à cette date, car sa signature, dont nous donnons ci-après le fac-similé, et que l'on comparera avec celle de 1763, est extrêmement tremblée; elle donne une impression de poignante détresse :

Signature de 1763. Signature de 1774.

Cette pauvre signature se lit encore de 1780 à 1782[2]; ensuite elle disparaît, ce qui donne lieu de penser que Travenol mourut en 1783, ainsi que l'indique E. Campardon[3].

Travenol avait été chargé par Durey de Noinville[4] de faire, en 1752, la compilation des matériaux de son *Histoire du Théâtre de l'Opéra*, et Daquin appréciait comme il suit son double talent de violoniste et de littérateur : « Compositeur agréable et qui écrit aisément en prose et en vers[5]. »

D'après Fétis, Travenol tira les éléments de son travail d'une *Histoire de l'Académie royale de musique* et de *Mémoires pour servir à l'histoire de cette Académie*, dus, tous deux, à un employé de l'Opéra, et qui se trouvaient en manuscrit dans la bibliothèque de l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*. Le livre de Durey de Noinville et de Travenol eut deux éditions (1753, 1756). Voici en quels termes le *Journal des Savants* jugeait la première édition : « L'Histoire de ce spectacle célèbre, qui renferme, en même temps, celle de plusieurs grands hommes, nous manquait. On ne peut douter que beaucoup de personnes ne la voient avec plaisir[6]. »

Les *Œuvres mêlées*[7] de Travenol, parues en 1775 et dédiées à M. de Villemur, receveur général des Finances, contiennent une foule de pièces, dont la singularité s'émaille de traits souvent spirituels. Nous citerons des vers, présentés au prince de Conti, pour le remercier de lui avoir accordé gratuitement, et pendant dix années, un logement au Temple, puis diverses *Étrennes*, adressées au maréchal de Soubise, au marquis de Saint-Port, à Rebel, au flûtiste Rault, à Mme Cazau,

1. *Mémoires secrets*, t. III, 14 juin 1766, pp. 47-48.

2. Arch. Opéra. *Pensions*.

3. E. Campardon, *L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle*, t. II, pp. 322-323.

4. Jacques Bernard Durey, seigneur de Noinville, né en 1683, fut conseiller au Parlement de Metz en 1721, maître des requêtes en 1726, président au Grand Conseil et membre libre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1733. Il mourut en 1768. (La Chesnaye Desbois, t. VII, p. 107.)

5. *Lettres sur les Hommes célèbres...*, p. 205.

6. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. VIII, p. 252. L'ouvrage de Durey de Noinville est intitulé : *Histoire de l'Opéra en France, depuis l'établissement de l'Académie Royale de musique jusqu'à présent*, 2 vol. in-8°. La première édition parut chez Joseph Barbou, en 1753 (*Annonces*, 4 janvier 1753, p. 13). La deuxième parut chez Duchêne, en 1756 (*Annonces*, 2 décembre 1756, p. 750). — *Journal des Sçavans*, janvier 1753, p. 61.

7. Voir ci-dessus.

pensionnaire de l'Opéra, etc. Une fable s'intitule : *Le Rossignol et l'Avare, amateurs de musique*[1], et on relève un *Testament olographe de deux Lièvres, mâle et femelle,* fait en faveur du docteur Tronchin[2]. Enfin, à la suite d'un *Brevet de la Calote et Épître de l'auteur du Catéchisme des Francs-Maçons à un digne Chevalier de la Truelle de ses Amis,* Travenol fournit les notes les plus curieuses sur la franc-maçonnerie[3].

Musicien distingué et violoniste habile, Travenol ne posa pas en victime toute sa vie pour le seul amour de la littérature. Sans doute, il était quelque peu atteint de la manie de la persécution, mais il eut constamment à lutter contre la mauvaise fortune. Il convient donc, pour le juger équitablement, de prendre en considération ses longues souffrances, et de chercher dans son exaspération une excuse à sa grandiloquence, parfois bouffonne. Au demeurant, il ne versifiait pas plus mal que nombre de « poètes » de ses contemporains, et il possédait un talent acéré de polémiste. Gardons-nous de tourner en ridicule un homme qui ne fut que malheureux.

II

Bien que la muse de Travenol se soit affirmée plus littéraire que musicale, l'ennemi de Voltaire a pourtant publié deux compositions dont la première, datant de 1734, consiste dans la cantate dont il est question plus haut, et dont la deuxième :

Premier Livre de Sonates à Violon seul avec la Basse continue (1739),
va nous retenir un peu.

Le premier et unique livre de sonates de violon de Louis-Antoine Travenol ne serait pas l'œuvre d'un violon de l'Opéra, qui fut surtout un littérateur, s'il ne contenait pas quelque élucubration de ce maniaque de la plume et de la polémique. Aussi est-il précédé d'un long Avertissement que nous transcrivons ici en raison de l'intérêt qu'il présente à l'égard des idées et de l'esthétique de son auteur :

« *Avertissement.*

« Quoyque le célèbre M. Le Clair n'ait pas jugé à propos de chiffrer son second Livre comme son premier[4], j'ay cru devoir préférer sa première façon de chiffrer à sa seconde, l'ayant trouvée tout à fait conforme à celle que mon illustre Maître, M. Clérambault, m'a enseignée, et que je crois, par conséquent, la meilleure. D'ailleurs, M. Le Clair convient luy-même, dans l'Avertissement de son deuxième Livre, que c'est la plus correcte et que s'il n'a pas continué de s'en servir, c'est parce qu'elle n'est pas d'usage et qu'il a prétendu que l'usage devait l'emporter sur son sentiment. Je trouve en cela M. Le Clair trop modeste, et je crois que l'on doit sacrifier l'usage aux sentimens d'un homme aussi habile que luy. Voilà les raisons qui m'ont fait préférer sa première façon de chiffrer à sa deuxième.

1. *Œuvres mêlées,* pp. 13-16.
2. *Ibid.,* pp. 21-23.
3. *Ibid.,* pp. 80-84. On trouvera la bibliographie complète de Travenol dans *la France littéraire* de Quérard, t. IX, p. 534. D'après cet auteur, le *Catéchisme des Francs-Maçons, dédié au beau sexe, Jérusalem et Limoges, P. Mortier, 5440 depuis le déluge* (1740), fut publié sous le pseudonyme de Léonard Gabanon, et connut d'autres éditions sous les titres suivants : 1° *La Désolation des entrepreneurs modernes du Temple de Jérusalem...* (1744); 2° *Nouveau Catéchisme des Francs-Maçons,* 3e édition (vers 1748).
4. Nous avons vu, précédemment, que J.-M. Leclair, dans son deuxième *Livre,* avait modifié sa manière de noter la petite sixte.

« Je me suis donc servi de la petite barre pour désigner la sixte qui s'accompagne de la tierce et de la quarte et qu'on appelle petite sixte 6, et lorsque accidentellement elle devient majeure ou mineure, j'y ajoute, indépendamment de la petite barre, une petite croix que je mets devant le six pour désigner la petite sixte majeure +6 ou un ♭ à la place de la petite croix pour désigner la petite sixte mineure ♭6. Je pratique la même chose à l'égard des autres accords qui deviennent accidentellement superflus[1] ou diminués, excepté à l'égard de la fausse quinte et de la septième diminuée, que je désigne toujours par une barre qui traverse le chiffre 5, 7. J'espère que le public et quelques accompagnateurs de clavecin pourront me sçavoir gré de m'estre servi de cette manière de chifrer. Je souhaiterai que ma manière de composer eût le même avantage. Je ne me suis pas attaché, cependant, à rechercher ce qu'on appelle du dificile! quoyque ce soit aujourd'hui la mode; mais on peut faire, ce me semble, de fort bonne musique sans cela, comme on en peut faire, aussy, de fort mauvaise. Le beau, en musique, ne dépend point, selon moy, ny du dificile, ny du simple; il peut se trouver également dans l'un et l'autre genre, et en voicy la preuve : Nous avons d'habiles gens qui, en faisant du dificile, ont trouvé le secret de faire du beau, et d'autres qui ont eu le secret de faire du beau sans faire du dificile. C'est ce que ne peuvent pas comprendre quelques outrés et ignorans partisans du dificile qui, sans connaissance ny distinction, donnent, indifféremment, le titre de belle et grande musique à toute celle qui fait le plus de peine à exécuter, et souvent, le moins de plaisir à entendre. Mais la bizarrerie du goût de ces prétendus Connoisseurs ne doit point assujettir le génie des Auteurs; je n'ay eu d'autre but, en composant, que de plaire aux personnes de bon goût et aux véritables Musiciens; ce sont là les seuls suffrages quej'ambitionne. »

Voilà donc la profession de foi de Travenol, dans laquelle s'expose un sage éclectisme. A l'encontre de la célèbre épigramme anti-ramiste :

Si le difficile est beau
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

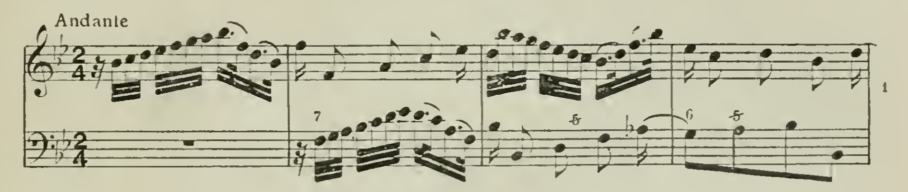
Travenol n'érige point en antinomie irréductible le « difficile » et le « beau » ; il n'estime pas la bizarrerie « en soi », et déclare, non sans grandiloquence, que le goût des prétendus connaisseurs « ne doit point assujettir le génie des Auteurs ». Ainsi donc, Louis-Antoine Travenol se proclame libre d'écrire de la musique destinée simplement « aux véritables Musiciens ». Voyons un peu comment il met ses actes en accord avec ses principes.

Morphologie. — Toutes ses sonates, débutant par un mouvement lent ou tranquille, sont de type A, B, A′, B′; mais A′, qui consiste le plus souvent en un *Aria* ou une *Gavotte,* peut se dédoubler[2]. La pièce lente initiale cadence ordinairement à la dominante.
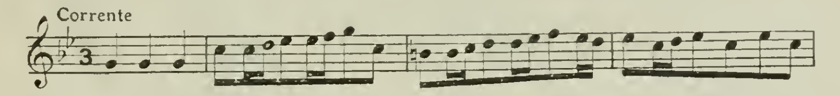
Thématique et composition. — La mélodie de Travenol, très ornée dans les *Adagios*, reste prudemment fidèle aux canons en usage. Cependant, la sagesse de

1. *Superflu* est synonyme d'*augmenté*.
2. L'*Aria gratioso* se dédouble dans les Sonates I, IV, VI. La *Gavotta* dans les Sonates II et V.

notre auteur subit, malgré tout, les influences novatrices, et sans s'abandonner purement et simplement au « difficile », son œuvre reflète quelques-uns des dispositifs que prisent si fort les « prétendus connoisseurs ». C'est ainsi que l'*Andante* 2/4 de la Sonate III en *si* ♭ laisse alterner des incises syncopées, dans le genre de Dauvergne, et de prestes figurations, le tout traité par les deux instruments, en style fugué[1] :



Quelques *Adagios*, celui de la Sonate V en *ut* mineur, par exemple, sont d'assez belle venue. De même, Travenol écrit des *Allegros* d'allure décidée, et la Sonate V va encore nous fournir un échantillon intéressant de sa thématique :



Dans la Sonate II, il soutient d'une basse tracée à l'aide de doubles croches continues la mélodie, ouverte de grands écarts, du *Presto* 3/8. Mais jamais il ne sort délibérément des sentiers battus et rebattus; ce sont toujours l'amalgame à sursauts de rythmes binaires et ternaires et le jeu inlassable des batteries; c'est encore la présence fréquente des pédales.

Découpés en reprises, ses *Allegros* admettent, dans la plupart des cas, la rentrée à la tonique du thème initial[2].

Technique. — Il y a peu de chose à dire de la technique de Travenol; cet homme de lettres démanche moins audacieusement qu'il n'écrit et ne dépasse guère la troisième position. Les Sonates V et VI présentent bien quelques doubles cordes d'ailleurs faciles, et les formules ornementales écloses au sein des *Adagios* exigent de la précision. Mais tout ceci ne dépasse pas une honnête moyenne. Cependant, Travenol possède un archet léger, et indique assez minutieusement les articulations.

Jean Lemaire.

I

Le 22 décembre 1738, un sieur Jean Lemaire ou Le Maire, maître de musique, prenait un privilège général valable neuf ans, à partir du 19 décembre, pour

1. *Andante* 2/4 Sonate III. On comparera l'effet de syncope des mesures 2 et 4 avec celui du passage que nous avons cité précédemment, en traitant de la thématique de Dauvergne, et qui est extrait de l'*Aria un poco Allegro* de ce dernier musicien. Il n'y a pas jusqu'à l'alternance des figurations et des mesures syncopées qui ne vienne souligner l'analogie.

2. La réexposition est complète dans l'*Allegro* 2/4 de la Sonate III.

Dans son *Art du violon*, Cartier insère (nº 7, p. 40) un *Adagio* de Travenol qu'il rattache à l'édition de Paris de 1735. On a vu plus haut qu'il n'existe pas de sonates de violon de Travenol datant de 1735; son seul Livre a été publié en 1739. L'*Adagio* cité par Cartier est celui, en doubles cordes, de la Sonate III.

« continuer à faire réimprimer et graver plusieurs sonates et autres pièces de musique instrumentale[1] », texte qui laisse supposer que ce musicien avait déjà publié des ouvrages de cette nature. Une annonce parue dans le *Mercure* de 1739, et relative à un premier livre de *Sonates pour le violon et la basse continue,* nous fournit quelques renseignements sur Jean Lemaire ou Lemaire l'aîné : « Le sieur Le Maire l'aîné, ci-devant premier violon de Mgr le comte de Toulouse, vient de donner un premier livre de Sonates, gravées par Mlle Michelon, qui est très goûté. Le prix est de 6 livres en blanc. Il se vend à Paris, chez l'Auteur, rue de Bussy, près le Petit Marché; dans la rue du Roule, à la Croix d'Or, et dans la rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or[2] ». L'auteur appose sur cet ouvrage la signature suivante :

Il ne faut pas confondre Jean Lemaire avec son homonyme Louis Le Maire, ancien élève de Sébastien Brossard à la maîtrise de Meaux, qui publia, à partir de 1724, de nombreuses cantates, cantatilles et motets, exécutés au Concert spirituel[3]. La confusion est d'autant plus aisée que Louis Le Maire écrivit un livre de *Fanfares ou Concerts de chambre, pour violons, flûtes, hautbois, musettes, etc.,* et que Jean Lemaire composa en 1749 un ouvrage du même genre[4].

Le 7 février 1749, un nouveau privilège général pour quinze ans, à partir du 25 janvier, était accordé à Jean Lemaire pour ses « Sonates et autres pièces de musique instrumentale[5] ». C'est à l'aide de ce privilège qu'il publiait son œuvre II portant la date de 1749, et consistant en *Symphonies en trio,* dédiées au comte de Clermont sous le titre des *Plaisirs de la paix.* Il s'agissait d'une composition de circonstance, faite à l'occasion de la paix d'Aix-la-Chapelle. Voici en quels termes Jean Lemaire en adressait l'hommage au comte de Clermont :

1. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 439.

2. *Mercure,* mai 1739, pp. 1010-1011. Voici le titre de ce Livre de sonates :

Premier Livre | *De* | *Sonates* | *Pour le Violon* | *Avec la Basse continue* | *composées* | *Par M. Le Maire L'Ainé* | *Cy-devant à S. A. S.* | *Mgr le Comte de Toulouse* | Prix 6 livres en blanc | Se vend à Paris | Chez | l'Autheur, Au bout de la Rüe de Büssy, du côté du petit Marché, à une maison Neuve au premier étage, vis-à-vis Mr Duhamel, Md Orfèvre. | M. Le Clerc, Md Rue du Roule | Mme Boivin, Mde Rue Saint-Honoré. | Gravé par Mlle Michelon | Avec Privilège du Roy | MDCCXXXIX.

3. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 142.

4. De même, les *Nouvelles Fanfares,* annoncées dans le *Mercure* en 1743, sont de Louis Le Maire (*Mercure,* février 1743, p. 371). Nous les avons faussement attribuées à Jean Lemaire dans notre travail sur *la Symphonie française vers 1750,* paru dans l'*Année musicale de 1911* (p. 45).

5. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 445.

« Monseigneur,

« Le bonheur que j'ai eu d'exécuter devant Votre Altesse Sérénissime quelques morceaux de Musique de ma composition, dont elle a daigné paraître satisfaite, m'enhardit à prendre la liberté de Lui présenter ces Trios que j'ai faits pour les réjouissances de La Paix. Je serois trop heureux s'il pouvoit amuser un instant Votre Altesse et lui faire aprouver le zèle Respectueux avec lequel j'ai l'honneur d'être, etc.

« LE MAIRE[1]. »

Nous ajouterons qu'un violoniste du nom de Le Maire, qui était peut-être le fils de celui-ci, entra en 1768, à l'orchestre de l'Opéra, comme surnuméraire[2]. Dès l'année suivante, Le Maire devenait violon titulaire, et, en 1780-1781, il touchait 700 livres d'appointements et 300 livres de gratifications[3]. Ce musicien se confond vraisemblablement avec celui qui, sous le nom de Le Maire fils, figure sur les *Tablettes de Renommée des Musiciens* de 1785, comme violon à l'Opéra et maître de par-dessus de viole. Il demeure à cette époque rue Saint-Jacques[4].

II

Nous n'étudierons ici que le *Premier Livre de sonates pour le violon avec la basse continue* de Jean Lemaire, qui porte le privilège du 22 décembre 1738 et la date de 1739.

Morphologie. — Les six sonates de ce recueil comportent toutes quatre mouvements avec de fréquents dédoublements des morceaux intérieurs. La pièce de début consiste généralement en un *Adagio* ou un *Andante*, ce dernier portant l'épithète de *gratioso* dans la première Sonate. A la fin, on trouve un *Rondeau* (Sonate I), une *Gigue* (Sonates II, IV) ou une *Chaconne* (Sonate VI), et pour toutes ces pièces l'auteur adopte la terminologie italienne. Celle-ci présente une rubrique assez curieuse qui s'applique au second mouvement de la Sonate VI, mouvement qualifié d'*Andante Allegro*.

Parmi les morceaux qui admettent des dédoublements, nous citerons les *Tambourins* des Sonates I et III, ainsi que le *Menuet* de la Sonate IV ; mais ici, et il importe de souligner l'importance du fait, le *Menuet*, avec son frère mineur, occupe l'avant-dernière place, à l'intérieur de la sonate, où il précède immédiatement la *Gigue* finale. Nous sommes donc en présence d'un cas de *Menuet* pénultième, et la Sonate V offre la même disposition, quoique, cette fois, le *Menuet* ne se dédouble pas.

Thématique et composition. — Très ornée dans les *Adagios*, où elle se pare de longues guirlandes flexueuses[5], la mélodie de Jean Lemaire ne manque ni

1. *Les Plaisirs de la Paix, simphonies en Trio, la Flûte, le Hautbois, le Basson, le Pardessus de Viole, la Trompette, les Timbales Et la Basse-Continue Dédiez A Son Altesse Sérénissime le Comte de Clermont, Pour Mr Le Maire L'Ainé. Œuvre Second.* Prix 3 livres 12 sols, se vend à Paris chez L'Auteur, rue Cassette, Fauxbourg Saint-Germain, chez Mr le Marquis de Saché, Mr Le Clerc, Mlle Castaniéri. A. P. D. R., 1749. — Ce titre nous apprend que Lemaire habitait alors chez un protecteur, le marquis de Saché.
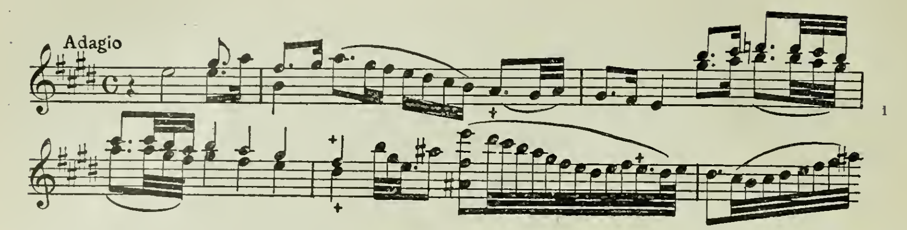
2. *Les Spectacles de Paris,* 1768, page 17.

3. Archives de l'Opéra, A 21, n° 6, A 16.

4. *Tablettes de Renommée des Musiciens,* Paris, 1785.

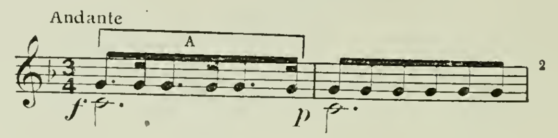
5. *Adagio* C de la Sonata IV en *sol* mineur (terminologie italienne).

d'aisance ni de charme. Elle atteint même parfois à un style de haute et belle tenue :



[1]

Le violoniste répète assez souvent des effets saccadés sur une même note, avec pédale inférieure :
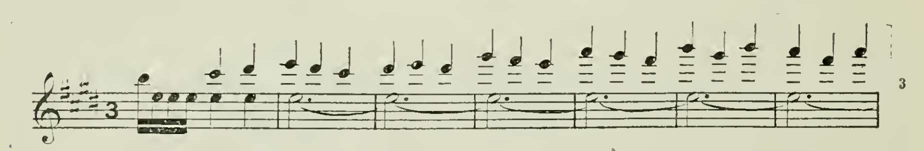


[2]

et, à cet effet, il joint celui qui découle d'une dynamique intéressante, la partie saccadée A étant exécutée *forte*, tandis que les notes égales le sont *piano*.

Des *Allegros* spécifiquement monothématiques du recueil de Lemaire, nous ne pourrions que répéter ce qui a été exposé pour Cupis et pour Canavas; il y a dans ce livre de sonates de fréquents exemples de réexposition.

Technique. — Jean Lemaire est un violoniste habile qui atteint le si_3 sur la chanterelle, où il réalise des batteries à note inférieure fixe :


[3]

De même, il n'ignore rien du maniement de la double corde; mais ce qui confère à son œuvre de violon un intérêt spécial, c'est qu'il est un des premiers, en France, à pratiquer ce que les Italiens appellent la *scordatura*, laquelle consiste, on le sait, en un accord du violon différent de l'habituel accord par quintes successives[4]. Le *Rondeau* final de la Sonate 1 porte, en effet, l'indication : *Accordatura à la quarta.*

Nous disons que Lemaire fut un des premiers violonistes français qui employèrent la *scordatura*, car si l'initiative de la publication de cet artifice revient à Michel Corrette, qui inséra dans son *Premier Livre de sonates à violon seul* un *Rondeau* à deux couplets pour lequel il indique l'accord du violon ci-après [5] le violoniste de Tremais pratiquait, lui aussi, la *scordatura*, comme nous l'avons vu plus haut.

1. *Adagio* C, Sonata VI.
2. *Andante* 3/4 de la Sonata III, en *fa* majeur.
3. *Andante Allegro* 3 de la Sonata VI en *mi* majeur.
4. Voir à l'*Introduction* du présent ouvrage.
5. Le *Mercure* de janvier 1740 annonçait (p. 116) une nouvelle édition du *Premier Livre de sonates à violon seul* de Michel Corrette, ce qui prouve que ce recueil était antérieur à 1739.

D'ailleurs, la *scordatura* paraît avoir été connue des violonistes français dès 1713; seulement, ceux-ci ne la faisaient pas figurer dans leurs œuvres gravées, et la réservaient pour l'exécution de certains *Préludes*. C'est ainsi qu'on lit dans le *Mercure* de novembre 1713 : « J'ai entendu un de nos plus illustres préluder sur son violon de quelque manière qu'il fût accordé, et ne suivre, pour tirer ses sons, d'autre règle que son oreille, et non celle du manche qui se trouvoit alors dérangé[1]. »

François Hanot.

I

Nous nous arrêtons un peu ici sur ce modeste compositeur flamand, parce que son œuvre témoigne de l'activité qui régnait en province, aux environs de 1740, dans le domaine de la musique instrumentale.

François Hanot ou Annotte naquit à Dunkerque, le 10 juillet 1697, de Charles et de Marie Gallot, et non pas en 1720, ainsi que le prétend Fétis[2].

Son acte de baptême, que nous reproduisons ci-dessous, lève toute incertitude sur le lieu de sa naissance, quoique l'acte de mariage de son frère cadet, Charles-Joseph, le déclare, par erreur, natif de Lille, paroisse Saint-Étienne[3].

Charles-Joseph était bien originaire de Lille, où il naquit le 22 avril 1708; en 1736, Charles-Joseph, qui exerçait la profession de « joueur de violon » et de « maître de danse », pouvait se prévaloir d'un emploi municipal, car il était « hautbois sermenté de la ville[4] ». Il écrivit même des ballets destinés au théâtre de Lille, et, d'après L. Lefebvre, il joua probablement, avec son frère François, au concert de cette ville.

Nous trouvons François Hanot installé à Lille en 1724, où, le 29 octobre de cette année, il épouse, en l'église Saint-Maurice, Marie-Hélène Alexandre[5]. Mais, avant cette époque, il avait voyagé tant en France que dans les Pays-Bas, et avait enseigné le violon et la danse, à Mons et à Rouen. C'est ce qui résulte d'une délibération des Consaux de Tournai, en date du 30 janvier 1742, et aux termes de laquelle François Hanot se trouvait sollicité par plusieurs personnes de Tournai de venir fixer sa résidence dans cette ville « pour y fournir et instruire la jeunesse ainsi qu'il se flatte de l'avoir fait, tant en laditte ville de Lille qu'avant, à Mons et à Rouen ». Ce document nous apprend, en outre, qu'il était à ce moment-là « maitre de danse et de violon, étably en la ville de Lille, pensionné entre

1. *Mercure*, novembre 1713, *Dissertation sur la musique italienne et française par M. de L. T.*, p. 60. Ce texte semble même devoir s'appliquer plutôt à un violon *non accordé* qu'à un instrument *discordé*.

2. Son nom admet les orthographes les plus diverses, entre autres celles de Hannot et Hanno. — Voici son acte de baptême :

« L'an de grâce 1697, le dixième jour du mois de juillet, je soussigné, prêtre vicaire de cette paroisse de Dunkerque, ay baptisé François, fils légitime de Charles Annotte et de Marie Gallot, né ce matin à 5 heures. A été parrain François Louart, et marraine Marie Gallo qui n'a sçu écrire. » Signatures. (*Extrait du Registre des Actes de baptêmes de la Paroisse de Dunkerque, pendant l'année 1697.*)

D'après L. Lefebvre, qui avait bien voulu nous communiquer d'intéressants renseignements sur les Hanot, le père de François-Charles était natif de Rivière, diocèse d'Arras, et sa mère, Marie Galot ou Gallot, native de Tiembronne, diocèse de Boulogne.

3. Cet acte, qui porte la date du 20 mai 1737, porte que François Hanot est né à Lille, paroisse Saint-Etienne.

4. Nous devons ces renseignements à l'obligeante érudition de Léon Lefebvre.

5. *Mariage* Hanot François et Alexandre Marie-Hélène, 29 oct. 1724 (*Etat civil* de Lille).

autres des dames de Marquette, pour y enseigner à danser aux demoiselles pensionnaires[1] ».

On rapprochera cette assertion du fait que, de 1718 à 1725, l'état des acteurs qui interprétèrent l'opéra français au théâtre de Lille mentionne, parmi les « choristes de la danse », un certain Hanot qui, vraisemblablement, se confond avec notre musicien[2]. La délibération que nous visons plus haut dit encore que François Hanot est « maître des ballets qui se font dans les tragédies des collèges des RR. PP. Jésuites et Augustins » de Lille.

Hanot professait donc, dans diverses maisons d'éducation, le violon, la danse et les belles manières; il trouvait, cependant, le temps de composer pour son instrument, car, vers 1740, il publiait à Lille son premier œuvre, *Sei Sonate a flauto traverso o violino solo e basso continuo*, qu'il dédie à Louis, baron de Roll, d'Emmenholtz, etc., officier au régiment de Witmer[3].

Gravé à Rotterdam par Alexis Magito, ce recueil se vendait chez ce dernier et chez l'auteur « à Lille, en Flandre ».

Alors que ni son père ni son frère cadet ne sollicitèrent le titre de « bourgeois », François Hanot acheta la bourgeoisie, le 7 avril 1744, ainsi qu'en témoigne le *Registre aux Bourgeois* de Lille[4], bien qu'à cette époque il fût fixé à Tournai. Faisant droit à sa requête de 1742, la ville de Tournai, en effet, lui accordait une pension de 200 florins au lieu de celle de 300 florins qu'il demandait; il pouvait alors s'intituler : « Pensionné de la ville et cité de Tournay. »

C'est là le titre qu'il prend sur son œuvre II, *Six Sonates pour un violon seul, ou flûte traversière avec la basse continue*, qu'il met au jour en 1745, après avoir reçu, le 1er juillet, un privilège de douze ans pour des « Sonates, trios et autres pièces de musique instrumentale[5] ».

Hanot dédiait son nouvel ouvrage au comte de Saint-Genois[6], qui appartenait à une ancienne famille de Tournai, et qui, de 1721 à 1749, remplit diverses charges dans la magistrature de cette ville. En 1745, Saint-Genois était « Grand Prévôt de la ville et cité de Tournay », et voici en quels termes Hanot lui offrait ses sonates :

« Monsieur,

« La protection que votre bon goût accorde aux arts et aux talens m'engage à vous offrir ce petit ouvrage, foible production de mon génie; daignez l'accepter comme l'unique gage de mon zèle, trop heureux si, dans des moments de loisir,

1. *Registre des délibérations des Consaux*. N° 259, f° 18v°. Délibération du 30 janvier 1742 (Arch. de la ville de Tournai).

Le pensionnat des dames de Marquette se trouvait dans l'abbaye cistercienne de Marquette, à une lieue de Lille, abbaye fondée, en 1226, par la comtesse Jeanne de Flandre; il disparut lors de la Révolution.

2. L. Lefebvre : *Le Théâtre à Lille au dix-huitième siècle. La salle de la rue de la Comédie* (1702-1787), 1906, p. 45.

3. Cet ouvrage se trouve au Conservatoire de Bruxelles, S. 5549 (*Catalogue* Wotquenne, t. II, p. 252). — Nous en donnons ci-après le titre :

Sei Sonate a Flauto traverso o violino Solo e Basso continuo, dedicate all' Illustrissimo signore Luigi, Baronne di Roll, de Emmenholtz, etc., Ufficiale nel Reggimento de Witmer, dal suo umilissimo servo Fracesco Hanot, Opera prima. Gravée par Alexis Magito.

Chez l'Auteur à Lille, en Flandre, Alexis Magito à Rotterdam.

4. *Registre aux Bourgeois* de Lille, n° 11, f° 48.

5. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 443.

6. La famille noble de Saint-Genois de Grand Brencq est représentée en Flandre, en Brabant et en Silésie; elle portait les titres de comte et de baron. Voir Rietstap, *Armorial général*, t. II, p. 649.

je pouvois contribuer aux innocens plaisirs de Messieurs vos descendans qui font l'ornement des Muses, Et mériter par un sujet plus intéressant les bontés que j'ay reçu de vous, Monsieur, aussi bien que du vénérable Magistrat, à la teste duquel vous estes si dignement placé. J'ose espérer, Monsieur, que cet ardent désir à vous plaire vous rendra témoignage de mon parfait attachement et du profond respect avec lequel je suis, etc. « F. HANOT. »

Le deuxième recueil des sonates d'Hanot se vendait chez lui à Tournai, rue des Chapeliers, et à Lille, chez M. Hanot le cadet (Charles-Joseph), près des Récollets. Leclerc et Mme Boivin étaient chargés de la vente à Paris.

Nous donnons ici un fac-similé de la signature d'Hanot relevée sur l'exemplaire de ce Livre II que possède la Bibliothèque nationale[1] :

Hanot passa toute la fin de sa vie à Tournai, entouré d'une réputation régionale qui pourtant, ainsi que nous l'allons voir, s'étendit jusqu'aux portes de la capitale. Au début de 1749, le 15 janvier, le musicien et sa femme passaient devant le Mayeur et les échevins de la ville un acte de *ravestissement*[2] ; ils vivaient très bourgeoisement dans la paisible atmosphère de la cité flamande, et, comme Candide, ils se bornaient à cultiver leur jardin. Toutefois, le nom d'Hanot se lit dans le *Mercure*, en 1763, à l'occasion de l'apparition du troisième recueil des *Récréations de Polhymnie*, dans lequel l'éditeur de cette publication, à côté d'airs de l'organiste Poutau[3] et de Le Jay, insérait des compositions de « M. Hanot[4] ».

Dans son testament, daté du 27 janvier 1770, et dit « conjonctif » parce que les époux Hanot l'avaient fait ensemble pour disposer irrévocablement de leurs biens respectifs[5], le musicien, qui aimait à se parer de ses titres de pensions, s'intitule « Maître à danser pensionné de cette ville de Tournai ».

Il y mourut peu de temps après, le 26 février 1770, à l'âge de soixante-treize ans[6].

Peut-être est-ce son frère cadet, Charles-Joseph, qui figure en 1765 parmi les basses du Concert spirituel[7], et dont les états d'émargement de l'Opéra portent le

1. *Six | Sonates | Pour un violon ou Fl. Traversière | avec la B. C. | Dédiées | A Mr Le Cte de Saingenois de Grand-brencq | Baron du St-Empire Et Chambellan actuel de | Sa Majesté La Reine de Hongrie | Composées | Par M. Hanot | Pensionné de la Ville et Citée de Tournay | Livre II* | Prix en blanc 3 livres 12 sols.
Se vend à Paris | chez | M. Le Clerc.
Mme Boivin.
A Lille en Flandre | M. Hanot le cadet près des Récolets | A Tournay | L'auteur, rue des Chapeliers | A. P. D. R., 1745.

2. Expression de droit coutumier qui signifie donation mutuelle passée *par devant Loy* (*Glossaire du Droit français,* 1882, p. 411).

3. Il était organiste des églises de Saint-Jacques de la Boucherie, et de Saint-Martin des Champs, et s'était formé auprès de Forqueray.

4. *Mercure,* janvier II. 1763, p. 127.

5. *Testament* passé par-devant Louis-Maurice-Joseph Prevost, notaire royal à Tournai, le 27 janvier 1770. (Archives de la ville de Tournai, Layette de 1770.)

6. Voici son acte de décès : « Die vigesima sexta februarii 1770, sepultus est in cavea loretana Franciscus Hanot, subito defunctus, annos 72 natus, vir Mariæ-Helenæ Alexandre, filius Caroli et Mariæ Galot. » (Tournai, Paroisse Notre-Dame. *Décès, 1770.*)

7. *Spectacles de Paris,* 1765, p. 3-4. On le rencontre aussi en 1766, 1767. Il habite à Paris, rue de Vaugirard. La famille d'Hanot se composait de son frère Charles-Joseph, et de deux sœurs, l'une Marie-Françoise, mariée à un tailleur de Lille nommé Beultinck, l'autre, Marie-Joseph, femme Jean-Baptiste Sohier.

nom, de 1767 à 1769. Hanot occupe une place de « Basse du petit chœur », aux appointements de 50 livres par mois[1]; il jouait aussi de la basse à la Comédie française[2].

II

Des deux œuvres de musique instrumentale que composa François Hanot et dont les titres sont :

I. *Sei Sonate à Flauto traverso o Violino Solo e Basso continuo, Opera Iª* (vers 1740).

II. *Six Sonates pour un Violon ou Flûte traversière avec la Basse continue, Livre II* (1745),

nous n'étudierons ici que les sonates du deuxième Livre.
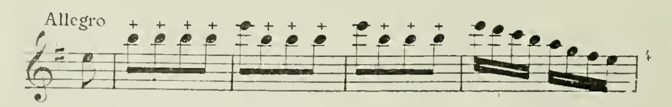
Morphologie. — De ces six sonates, une seule, la première, comporte trois mouvements et rentre dans le type B, A, B'. Toutes les autres, établies dans le cadre quaternaire, débutent par un *Largo*, un *Cantabile* ou un *Andante*. Hanot affectionne l'expression d'*Aria cantabile*, qu'il emploie à cinq reprises différentes et qu'il affecte à des mouvements lents placés au centre de ses sonates. Ceux-ci adoptent d'ordinaire la métrique 3/8 ou 6/8 et le mineur ou le majeur sur la tonique générale de la composition. Les *Arias* sont toujours à *Da Capo*.

La sixième Sonate se termine par deux *Arias*, *Tempo di Minuetto* avec *Da Capo al* 1°.

Thématique et composition. — La thématique des pièces lentes d'Hanot, courte, morcelée, aux cadences rapprochées, ne se distingue par aucun apport personnel. Ses *Allegros* ne révèlent pas davantage une imagination bien vive; ils se plient à la coutume du bariolage des rythmes; mais quelques-uns, comme le *Tambourino* 2/4 de la Sonate V, ne manquent pas d'accorte élégance. Le musicien flamand parsème volontiers sa mélodie de trilles répétés, précédés d'une petite note d'appel placée à la seconde supérieure :



Tel *Allegro* insiste sur des trilles à l'aigu :



et pour justifier l'épithète d'*Amoroso*, qu'il décerne à l'*Aria* de la Sonate VI, notre auteur soutient de batteries de basse, disposées en sextolets, une mélodie haletante, soupirante, à la fois câline et inquiète :
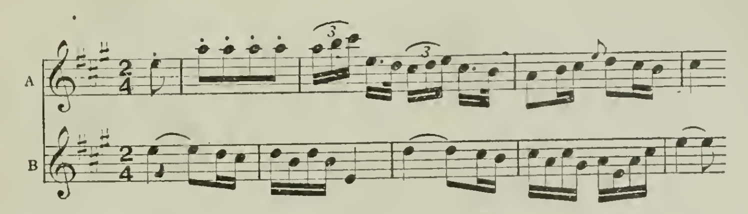
1. Arch. Opéra. A 21.

2. *Spectacles de Paris*, 1765, p. 42.

3. *Andante* 2/4 de la Sonata IV (terminologie italienne) (2e *Livre*).

4. *Allegro* 2/4 de la Sonata III (*Ibid.*).

Quoique les sonates d'Hanot soient généralement monothématiques, on peut rencontrer dans certains *Allegros* des exemples de bithématisme bien caractérisé. C'est ainsi que l'*Allegro* initial de la Sonate I se construit sur les deux thèmes suivants :



Cette sonate présente, du reste, un cyclisme marqué. Quant à la réexposition, elle s'effectue de façon un peu incertaine et irrégulière.

Technique. — Hanot ne saurait prétendre à la virtuosité. Cependant, son archet ne manque pas de qualités. Hanot exécute le *staccato* en poussant et en tirant, et les coups d'archet variés qu'il indique soigneusement exigent de la légèreté et de la précision[1].

Jean-Philippe Rameau.

I

Sans entrer ici dans la biographie de Rameau, qui a déjà fait l'objet de nombreux écrits, nous nous bornerons à dire quelques mots du rôle que le musicien de Dijon a joué vis-à-vis du violon et des pièces de musique de chambre où il a employé cet instrument.

Ses contemporains ont signalé à maintes reprises le goût qu'il affichait pour la musique symphonique. Collé, qui manque complètement d'aménité dans son oraison funèbre de Rameau, écrit : « Dans ses ouvrages, il n'a jamais regardé que lui directement, et non le but où l'opéra doit tendre. Il vouloit faire de la musique, et pour cet effet, il a tout mis en ballets, en danses et en airs de violon[2]. »

Chabanon, au contraire, crie son enthousiasme : « Que l'on nous dise d'où il tiroit le sujet de ses airs de violon si multipliés et si variés. Chacun de ses divertissements renferme vingt motifs différents, c'est-à-dire vingt pensées musicales toutes heureuses et heureusement développées, et il n'en est pas une, peut-être,

1. *Cantabile* C de la Sonata V. *Allegro* 2/4 de la Sonata II.

2. Collé : *Journal historique* (édit. de 1807), III, p. 129.

empruntée ni imitée d'aucune autre[1]. » Et de célébrer les ouvertures du maître bourguignon où on ne le trouve « semblable à qui que ce soit[2] ».

Mais il y a plus, car Maret nous rapporte qu'il composait un violon à la main[3], et qu'il n'avait pas autant de facilité à écrire de la musique vocale que de la musique instrumentale, « à laquelle il s'était livré de bonne heure ». Cette particularité du talent de Rameau a été soulignée par tous les auteurs modernes, et le goût que le musicien affichait pour le violon se trouve confirmé par le portrait de lui que conserve le Musée de Dijon. Sous le titre : *Un portrait de Rameau*, Hugues Imbert a consacré une longue notice à cette toile, attribuée à Siméon Chardin, dans le tome II de l'édition moderne des *Œuvres complètes* de Rameau[4]. Le tableau représente Rameau debout, légèrement penché en arrière, vêtu de rouge et tenant un violon sur lequel il exécute du *pizzicato*[5]. Une lithographie faite par E. Nesle en 1856, et conservée à la Bibliothèque de l'Opéra, s'inspire évidemment du portrait de Rameau violoniste[6].

D'ailleurs, toute l'œuvre dramatique du musicien témoigne de l'attention qu'il portait aux instruments à archet. Non seulement, dans ses opéras, Rameau confie aux violons de l'orchestre des passages en doubles cordes, alors que la pratique de la double corde restait plutôt confinée dans les sonates et pièces pour violon seul, mais encore il *divise* les violons; emploi de la double corde et division des instruments réalisaient une plénitude harmonique bien conforme à ses théories. Sans exiger de ses violonistes des démanchers excessifs, Rameau leur impose souvent des traits à l'aigu et d'agiles figurations. C'est ainsi qu'un des fragments qui nous restent de son opéra de *Linus*[7], et qui consiste en la partie du premier violon d'une *Tempête*, offre des traits presque continus en doubles croches et exécutés dans un mouvement vif, auxquels s'associent des tremolos et des sextolets de doubles croches, le tout soigneusement nuancé. Rameau fait un heureux usage des arpèges de violon qui enrobent des mélodies vocales ou instrumentales d'une sorte de gaze sonore, par exemple à la scène III du V[e] acte de *Dardanus*, où les accords brisés des violons soutiennent délicatement deux flûtes.

Il s'intéresse encore tout spécialement au *pizzicato*, et à cet égard, la partition manuscrite des *Paladins*, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra, contient de curieuses indications autographes de lui[8]. On y lit, à l'acte I : « Retranchez le

1. Chabanon : *Eloge de Rameau*, p. 24 et suiv.
2. « Dans *Pygmalion*, écrit Chabanon, c'est un grand effet de bruit; dans les *Tâlens*, c'en est un de caractère; dans *Castor*, c'en est un de chant. » (*Ibid.*)
3. Maret : *Eloge historique de Rameau*. Note 51, p. 72.
4. *Œuvres complètes de Rameau*, t. II, pp. 7 à 15.
5. La Bibliothèque de l'Opéra possède une copie du portrait du Musée de Dijon, copie qui lui a été donnée par M. Gallay. Nous ferons observer ici qu'en dépit du plaidoyer d'Imbert, il n'est pas certain que le personnage représenté soit Rameau.
6. Bibliothèque de l'Opéra.
7. Ce fragment (Bibl. nat. Vm[2] 381), qui consiste en une partie détachée de 1er violon, porte une inscription d'après laquelle il serait le seul « qu'ait pu recouvrer M. Rameau après une répétition de cet opéra chez la marquise de Villeroi ». La Bibl. du Conservatoire possède, dans le fonds Malherbe, la partition d'orchestre manuscrite de *Linus*. Cette tragédie lyrique de La Bruère était en 5 actes et en vers (Ms. fr. 15076).
8. La Bibl. nat. possède 3 exemplaires manuscrits des *Paladins*, dont un exemplaire écrit de la main de Rameau (Rés. Vm[7]. 120). Un autre exemplaire manuscrit est conservé à la Bibl. de l'Opéra; c'est celui sur lequel figure l'annotation de Rameau reproduite ci-après. *Les Paladins*, ballet héroï-comique, furent représentés pour la première fois à l'Opéra le mardi 12 février 1760. D'après Lajarte, l'auteur des paroles serait Monticour. (Cf. *Mercure*, mars 1760, pp. 180-181; *Correspondance littéraire*, mars 1760, VII, p. 198, et Collé.)



J.-PH. RAMEAU.
Portrait par S. Chardin (Musée de Dijon).

plus que vous pourrez de toutes les parties qui jouent avec l'archet pour les faire pincer. Toutes les Basses du g^d ch^r pincent toutes les parties, et seulement deux violons avec l'archet; supposé qu'on ait suivi ma p^re instruction; peut-être que ceux qui ont les 2 parties on joué avec l'archet; marquez-leur : Pincez[1]. » De même, à l'acte III, une *Contredanse* en 6/8 accompagne la mélodie des premiers violons, des hautbois et des petites flûtes, de *pincés* effectués par tous les autres instruments à cordes, et à l'acte II, l'*Entrée très gaie des Troubadours* déclenche de nombreux effets de *pizzicato*[2].

Mais son attention se portait aussi du côté de la musique de chambre, où, non seulement la littérature « en trio » faisait rage[3], mais encore où certains types de groupements instrumentaux allaient inciter l'auteur des *Pièces de clavecin* à suivre la voie ingénieusement ouverte par quelques compositeurs. Nous avons déjà vu que, vers 1734, Mondonville publiait des *Pièces de clavecin en sonates* avec accompagnement de violon; en 1734, on annonçait des *Concerts de chambre* de Mouret[4] et, cinq ans plus tard, Dauvergne écrivait ses *Divertimenti a tre.*

Lorsque, en 1741, Rameau fit paraître ses *Pièces de clavecin en concert* pour trois instruments, violon ou flûte, basse de viole ou deuxième violon et clavecin, il s'inspirait certainement de ces divers précédents, mais surtout des *Pièces de clavecin en sonates* de Mondonville, qui dataient à peu près de 1734. D'après Charles Malherbe, les *Pièces en concert* de Rameau remontaient à quelques années en arrière, et nous rencontrerons une confirmation de cette assertion dans le texte de l'avertissement qui les précède[5]. Rameau tenait alors l'emploi de chef d'orchestre de La Pouplinière, et sa femme joua les *Pièces en concert* à Passy, chez le financier[6].

III

Si les *Pièces en concert* rentrent dans la catégorie des compositions en trio, elles se distinguent cependant essentiellement de celles qui étaient en usage du temps de Rameau, et font de l'auteur d'*Hippolyte* un des premiers inventeurs, avec Mondonville, d'un genre de musique de chambre qui devait connaître une brillante fortune pendant la deuxième moitié du dix-huitième siècle et jusqu'à nos jours. Les *Pièces en concert* sont, en effet, le prototype des trios et quatuors pour piano et instruments à cordes.

Morphologie et composition. — Le recueil de 1741 contient 5 *Concerts,* conçus en forme de *Suite,* et composés de 3, 4 ou 5 morceaux, airs de danse ou airs tout court, portant soit des titres psychologiques (*l'Agaçante, la Timide, l'Indiscrète*), soit des noms géographiques (*la Livri, le Vésinet*), soit les noms de personnages (*la La Pouplinière, la La Borde, la Boucon*[7], *la Forqueray, la Cupis, la Marais*)

1. Partition ms. de l'Opéra, acte I, p. 18.
2. Partition ms. V^m2 400 (Bibl. nat.). Acte III, p. 174, et acte II, scène IX.
3. *Mercure,* décembre II, 1760, p. 2919.
4. Un *Concert de chambre* de Mouret est annoncé dans le *Mercure* de décembre II, 1734, p. 2905. Il existe 2 livres de *Concerts de chambre* de ce musicien. Voir L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix : *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (Année musicale, 1911, p. 17.)
5. Elles auraient été écrites entre 1728 et 1738 (T. II des *Œuvres complètes de Rameau,* édition Durand).
En voici le titre : *Pièces de clavecin | en Concert | avec un violon ou une flûte et | une viole ou un 2e violon* | Par M. Rameau | Le prix en blanc y compris le 2e violon séparé, 24 livres. | A Paris, 1741.
6. G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle,* p. 313.
7. *La Boucon* est un hommage rendu à la gracieuse claveciniste de ce nom, la future Mme de Mondonville.

auxquels Rameau adresse un hommage musical. D'autres conservent simplement leurs désignations d'airs de danse, *Menuet, Tambourin,* etc., et sont dédoublées.

Nous sommes donc en présence de véritables *Suites*; toutefois, la majorité de celles-ci ne comprenant que trois mouvements (Concerts I, IV, V), les *Pièces* de Rameau tendent manifestement vers la forme ternaire du *Concert,* avec, au centre, un mouvement tranquille, qualifié de « gracieux ».

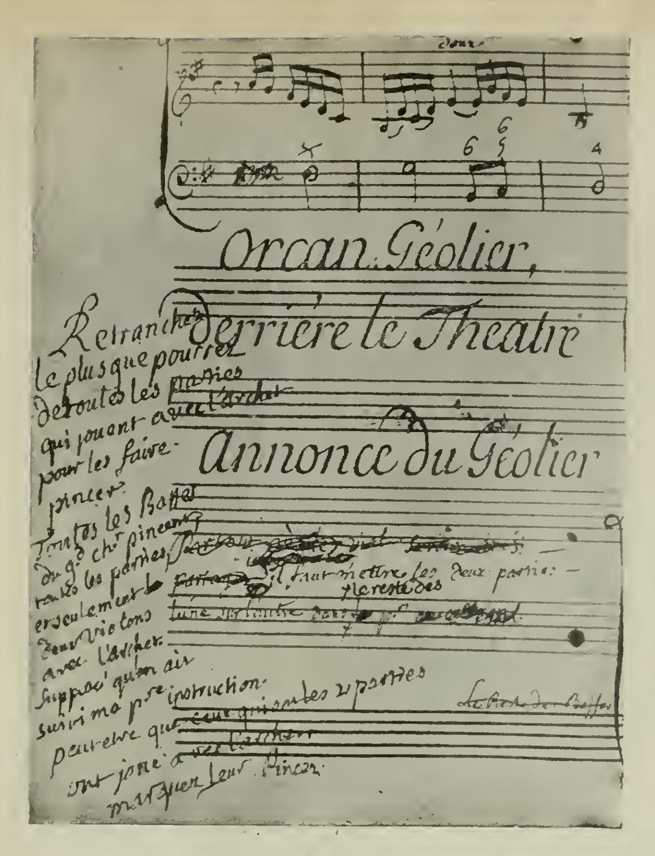
Mais elles diffèrent des pièces en trio contemporaines par le rôle prédominant qu'elles confèrent au clavecin. Ici, le clavecin cesse d'être un modeste accompagnateur. Comme dans les *Pièces de clavecin en sonates* de Mondonville (œuvre III), il passe au premier plan, et les autres instruments ne font que collaborer avec lui à la présentation et au développement des thèmes. C'est ce dont on peut se rendre compte dans *la Coulicam*[1], *le Vésinet, la La Borde,* ou dans le deuxième *Tambourin* en Rondeau du troisième Concert qui montre les trois instruments exposant un canon à l'unisson. Et même, au dire de Rameau, le clavecin, à lui seul, suffit à l'exécution de ces pièces. On lit, en effet, dans l'« Avis aux concertans » placé en tête du recueil : « Le succès des Sonates, qui ont paru depuis peu en pièces de clavecin avec un violon, m'a fait naître le dessein de suivre à peu près le même plan dans les nouvelles pièces de clavecin que je me hazarde aujourd'hui de mettre au jour. » On voit qu'ici Rameau emploie la même terminologie que Mondonville : « Pièces de clavecin en sonates avec un violon, » et on ne saurait trop faire ressortir l'importance du précédent créé par ce dernier; dès 1734, Mondonville fut le père de la sonate de clavecin et violon, qui constitue, d'une certaine manière, l'inverse de la sonate de violon et basse, puisque les rôles des deux instruments se trouvent renversés. D'abord employé *ad libitum* avec le clavecin, le violon deviendra peu à peu un instrument *obligé,* d'où la sonate de piano et violon moderne.

Les *Pièces en concert* de Rameau sont donc avant tout des *Pièces de clavecin,* et l'expression « depuis peu » dont se sert le musicien semble bien venir à l'appui de la remarque formulée par Malherbe sur la date de la composition de ces pièces, qui devrait être avancée de quelques années et se situer vers 1737 ou 1738. Il est infiniment probable que l'« Avis aux concertans » de Rameau vise les pièces de Mondonville. La lecture de cet Avis va nous éclairer sur le caractère que l'auteur entend donner à son ouvrage :
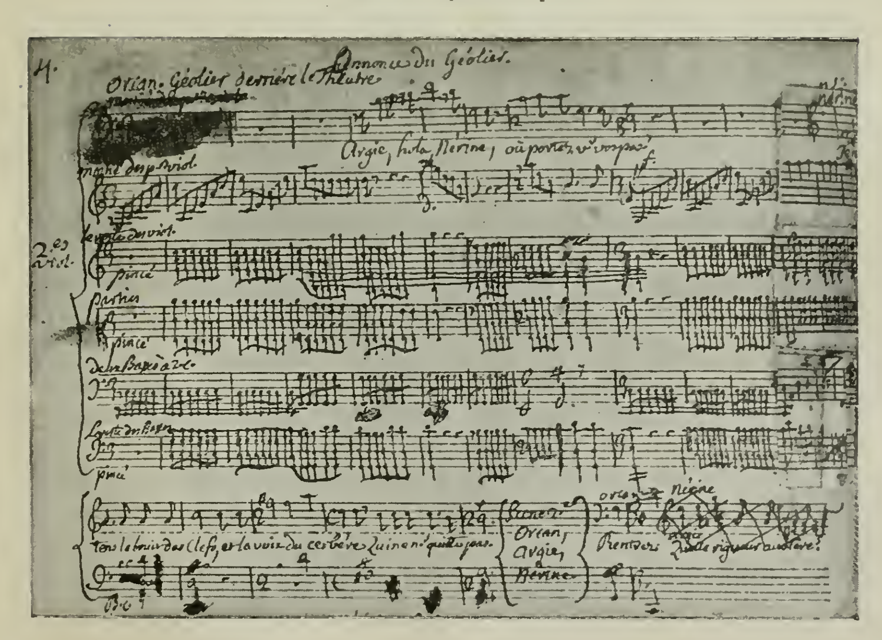
« J'en ai formé de petits concerts entre le clavecin, un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon. Le quatuor[2] y règne le plus souvent; et j'ai cru les devoir donner en partition, parce qu'il faut non seulement que les trois instrumens se confondent entre eux, mais encore que les Concertans s'entendent les uns les autres, et que surtout le violon et la viole se prêtent au clavecin, en dis-

1. Le titre de *la Coulicam,* 1re pièce du recueil, n'est pas un anagramme, ainsi que le croit Malherbe (t. II des *Œuvres complètes,* p. 25). Michel Brenet a montré que ce nom se justifie par la vogue des ouvrages du P. Du Cerceau sur Thamas Kouli-Khan, Sophi de Perse, ouvrages parus en 1728, 1740 et 1743. (M. Brenet : *La Jeunesse de Rameau. Rivista musicale italiana,* t. IX, fasc. 3, 1902, p. 41 du tirage à part.) Les aventures de Kouli-Khan inspirèrent une foule d'auteurs, et on en trouve la trace dans les *Gazettes à la main* de 1744, où on peut lire le passage suivant : « Il y a des gens qui ne peuvent se persuader que le Turc ait fait la paix avec Koulican. Cependant, la nouvelle en vient par une cour qui a beaucoup à se ménager avec le Grand Seigneur, et qui n'avanceroit pas un pareil fait s'il n'étoit pas vrai. » (Bibl. de la ville de Paris. *Gazettes à la main,* 21 mars 1744.)

2. Rameau compte le clavecin pour deux parties (main droite et main gauche).



NOTE AUTOGRAPHE DE RAMEAU SUR LA PARTITION DES « PALADINS »
de la Bibliothèque de l'Opéra.



AUTOGRAPHE MUSICAL DE RAMEAU. PARTITION DES « PALADINS »
de la Bibliothèque Nationale.

tinguant ce qui n'est qu'accompagnement de ce qui fait partie du sujet, pour adoucir encore plus dans le premier cas. »

Puis ce sont des conseils d'exécution très précis : « Tous les sons continus doivent être filés, plutôt en adoucissant qu'en forçant; les sons coupés doivent l'être extrêmement avec douceur. Et ceux qui se succèdent sans interruption doivent être moelleux. C'est en saisissant bien, d'ailleurs, l'esprit de chaque pièce que le tout s'observe à propos. »

Voici enfin le passage qui, en proclamant que le clavecin suffit à l'exécution des *Pièces en concert*, définit sans aucune ambiguïté l'intention de Rameau[1] :

« Ces pièces exécutées sur le clavecin seul ne laissent rien à désirer; on n'y soupçonne même pas qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément; c'est du moins l'opinion de plusieurs personnes de goût et du métier que j'ay consultées sur ce sujet, et dont la plupart a bien voulu me faire l'honneur d'en nommer quelques-unes. » Donc le recueil de 1741 est un recueil de pièces destinées au clavecin auquel se joignent simplement d'autres instruments, et on rapprochera les déclarations de Rameau à cet égard de celles que fait Guillemain dans l'Avertissement de ses *Pièces de clavecin en sonates* de 1745.

Rameau poursuit ses conseils d'exécution par quelques mots sur la viole et sur la façon de jouer les accords; ses remarques sont d'un vif intérêt, et nous y reviendrons dans la sixième partie de cet ouvrage; elles marquent très nettement la différence qui existait entre la représentation, entre l'écriture des accords et leur exécution par les instruments à archet :

« Aux endroits où l'on ne peut aisément exécuter deux ou plusieurs notes ensemble, ou bien *on les harpège en s'arrêtant à celle du côté de laquelle le chant continue*, ou bien on préfère tantôt les notes d'en haut, tantôt celles d'en bas, selon l'explication suivante. » Suit une explication relative à *la La Borde* et à *la Boucon*.

La thématique des pièces de Rameau porte la marque du grand musicien; elle est vive, nette, incisive, spirituelle ou d'une grâce fine et songeuse. Le tendre thème de *la Cupis*, par exemple, rappelle maint « air gracieux » de *Dardanus*. Très souvent, comme dans les autres livres de clavecin du maître bourguignon, la mélodie se construit au moyen des notes de l'accord parfait dans ses divers renversements; c'est ainsi que *la Coulicam* présente trois renversements successifs de l'accord d'*ut* mineur. Et de ce brisement des accords, le musicien tire un parti prestigieux de vie et d'entrain, témoin *la Rameau*, où la viole démarre « rondement » en brisant l'accord de *si* ♭, sur la tonique frappée par le clavecin, brisement qui se fait en montant, tandis qu'à la fin de la pièce, les trois instruments, en canon à l'unisson, le brisent en suivant un dispositif inverse *descendant*. Ici, comme dans le célèbre *Rigaudon* de *Dardanus*, les instruments insistent sur les « bonnes notes » des accords, tonique et dominante.

Technique. — La technique du violon, que manifestent les *Pièces en concert*, exige surtout de la précision et du goût; on n'y rencontre pas d'emploi des positions élevées; çà et là quelques passages en *staccato* jettent leurs broderies légères.

Nous ajouterons que la Bibliothèque nationale conserve en manuscrit un arrangement de ces *Pièces* pour instruments à cordes seuls, savoir trois violons alto et

1. On remarquera d'ailleurs que dans l'édition originale, deux pièces des Ier et Ve Concerts sont pour *clavecin seul*.

deux basses. Cet arrangement comporte un sixième Concert dont les morceaux sont empruntés au *Troisième Recueil de pièces de clavecin* de Rameau[1].

André-Joseph Exaudet.

I

Les Académies de musique qui se fondèrent dans la plupart des provinces françaises, à partir de l'établissement, à Paris, du Concert spirituel, suscitèrent l'apparition d'un certain nombre de compositeurs et d'instrumentistes dont la réputation parvint jusqu'à la capitale et dépassa même les frontières. Tel est le cas pour André-Joseph Exaudet, auteur d'un *Menuet* demeuré longtemps célèbre, et qui sauva de l'oubli le nom d'un modeste musicien rouennais.

Sur le compte d'Exaudet, nous sommes bien pauvre en documents biographiques. D'après Fétis, qui lui donne le prénom d'Antoine qu'il ne porta d'ailleurs jamais, Exaudet serait né à Rouen vers 1710, date vraisemblable et que l'on peut accepter provisoirement. Sur la foi de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens,* Théodore Lebreton a introduit cet artiste dans sa *Biographie Normande*[2], et Mme N.-N. Oursel lui a consacré un article de sa *Nouvelle Biographie Normande,* article où elle l'affuble du titre fantaisiste de « Répétiteur des ballets et violon solo à l'Opéra[3] ». Aucune trace de ce musicien n'a été relevée par nous avant le mois de janvier 1744, époque où le *Mercure* annonce son premier ouvrage :

« On avertit le public que le sieur Exaudet le fils, Premier violon de l'Académie de musique de Rouen[4], a composé *Six sonnates pour le violon et la basse,* dédiées à M. Chartraire de Bourbonne, Président à Mortier au Parlement de Bourgogne. Le prix est de 6 livres. Ces sonnates se vendent chès le sieur le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or, et chès la Veuve Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or, et chès l'auteur, rue du Four, Fauxbourg Saint-Germain, chès le sieur Redon, Perruquier, 1744[5]. »

Il résulte de cette annonce qu'en janvier 1744 Exaudet occupait à l'Académie de musique de Rouen la place de premier violon; mais, écrit A. Carlez, « ses fonctions à Rouen ne l'empêchaient pas d'avoir un domicile à Paris, ce qui se produisit quelques années plus tard pour un des successeurs d'Exaudet au Concert de Rouen, le violoniste compositeur Papavoine ».

1. Bibl. nat. $Vm^7$3614. Cf. t. II des *Œuvres complètes*, pp. 26 et suiv.

2. Fétis, t. III, p. 166. Eitner, t. III, p. 364. — Durey de Noinville dit quelques mots d'Exaudet dans son *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, t. II, p. 14t. — Théodore Lebreton, *Biographie Normande,* Rouen, 1857-1861, t. II, pp. 26-27.

3. Mme N.-N. Oursel, *Nouvelle Biographie Normande,* Paris, 1886, t. I, p. 346.

Lebreton et Mme Oursel, à la suite de Fétis, font naître Exaudet en 1710, à Rouen. Seul M. Elwart imagine d'en faire un Provençal; il donne pour le lieu de sa naissance Aix en Provence, et pour la date de celle-ci, 1735, date manifestement erronée, puisque en 1744 Exaudet était premier violon à Rouen.

4. Sur l'Académie de musique de Rouen, fondée en 1744, voir M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 188. Les *Lettres patentes* furent accordées par le roi en juin 1744 (Arch. cles de Rouen, A. 34). Une Académie de musique existait déjà à Rouen en 1662 (Brenet, *loco cit.*, p. 75).

5. *Mercure,* janvier 1744, p. 146. — L'ouvrage annoncé par le *Mercure* ne se trouve dans aucune bibliothèque parisienne; il figure sur le *Catalogue Liepmannssohn*, n° 154, p. 71. Ces sonates, qui constituent l'œuvre I d'Exaudet, étaient gravées par Mlle Vendôme; elles comportent 25 pages et une dédicace.

6. A. Carlez, *Quelques Musiciens de Rouen : Bogrin, Broche, Exaudet, Chapelle* (*Mémoires de l'Académie de Caen,* 1885, pp. 340 et suiv.).

Non seulement Exaudet se trouvait à cette époque domicilié à Paris, mais encore il se faisait entendre aux deux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Les Archives de l'Opéra le signalent, en effet, parmi les six violons de la foire Saint-Laurent, où il touche, en 1744, 250 livres pour quatre-vingt-onze jours de foire, et la même somme à la foire Saint-Germain, pour cinquante-cinq jours[1]. C'était grâce à la protection du marquis de la Vaupalière qu'Exaudet avait pu venir se fixer à Paris; le musicien le déclare lui-même dans la dédicace de son œuvre II, ainsi que nous le verrons tout à l'heure.

Exaudet entra à l'orchestre de l'Opéra en 1749; au mois de juillet 1750, il occupe le troisième rang parmi les quatre violons à 500 livres de cette compagnie[2], et l'année 1752 lui apporte une augmentation de traitement de 100 livres[3].

En 1751, Exaudet s'inscrit au nombre des violons du Concert spirituel[4], et, désireux de publier son œuvre II déjà composée cette année-là, il prend, le 25 janvier 1752, un privilège général, valable dix ans, à compter du 20 décembre 1751. Cet acte nous fournit ses prénoms : le privilège est accordé à André-Joseph Exaudet « pour six sonates en trio pour deux violons et la basse, dédiées à M. le marquis de la Vaupalière[5] ».

« Monsieur,

« Les Arts se perfectionnent et s'élèvent par le goût qu'ils inspirent d'eux-mêmes aux personnes que la naissance ne destinait qu'à en être les Mécènes. Et les hommages publics qu'on leur voit rendre tous les jours à leurs protecteurs sont l'Expression pure de leur reconnoissance. C'est à vous, Monsieur, que je dédie aujourd'hui, dans ces vues, les productions de mon Art. Je dois à vos soins généreux mon premier Etablissement dans cette ville; je vous dois, par conséquent, mon Émulation et les talens que je puis y avoir acquis. Pouvois-je en consacrer le tribut à d'autres qu'à vous?

« J'ay l'honneur d'être, avec un très profond Respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. « EXAUDET[6]. »

Nous donnons ci-après un spécimen de la signature du musicien à cette époque[7] :

Exaudet

1. Arch. Opéra, Carton A.A. — A la foire Saint-Laurent, Mangean tenait l'emploi de 1er violon, et à la foire Saint-Germain la direction de l'orchestre était confiée à Blaise.

2. *Ibid., Emargements*, 19. — La Borde, *Essai*, t. III, p. 508.

3. *Ibid.* (1752-1753) : *Règlement pour servir au payement des Appointements et Gratifications annuelles des acteurs et actrices pendant l'année. Au 1er avril 1752.*

4. *Almanach des Spectacles*, 1751.

5. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France...*, p. 447.

6. Cet ouvrage pouvait se jouer à deux pardessus de viole. Il se vendait à Paris chez l'auteur qui demeurait rue du Petit Lyon, près la Comédie italienne, la 4e Maison au-dessus de la rue des deux portes, chez Mme Boivin, M. Leclerc, Mlle Castaguery et M. de Caix. Le prix en était de 9 livres. Mlle Vendôme en avait effectué la gravure. Il porte la date de 1751.

En voici le titre : *Six | Sonates | En Trio | A deux violons Et Basse continue | Œuvre II | Dédié | A M. le Marquis | De la Vaupalière, etc. | Par | M. Exaudet | Ordinaire de l'Académie Royalle de Musique* | On peut jouer ces Sonates à deux pardessus de viole. — On en trouve l'anuonce dans les *Affiches* du lundi 17 janvier 1752, p. 38.

7. Cette signature a été donnée par Exaudet en janvier 1752 sur les registres d'émargements de l'Opéra.

L'œuvre II d'Exaudet devait lui apporter la célébrité, car c'est elle qui contenait le fameux *Menuet* dont la vogue devint immédiatement considérable[1]. Et ce fut à qui utiliserait aux fins les plus diverses une mélodie qui, de toutes parts, enchantait les dilettanti. La plupart des faiseurs de couplets du temps s'en emparèrent et s'en servirent comme de timbre. Dès 1753, Vadé l'introduisait dans le *Suffisant*[2], puis dans le *Trompeur trompé*[3]. Plus tard, on le voyait figurer dans la *Rosière de Salency*[4]. Enfin, comme le goût de la « variation » sévissait alors avec une intensité particulière, les symphonistes de tout acabit se jetaient à corps perdu sur un thème qui leur permettait d'épancher leur virtuosité. C'est L'Abbé le fils qui l'insère à la fin de son premier *Recueil d'Airs français et italiens* et qui en tire trois variations; c'est Alexandre Dun qui publie chez Michaud le *Menuet d'Exaudet et la Furstenberg* avec des variations pour un violon seul[5]; c'est le harpiste Hochbrucker qui, au Concert spirituel, le jour de l'Ascension de 1760, « fait du Menuet d'Exaudet une pièce de sa composition », tant il le brode et l'ouvrage, aux vifs applaudissements de l'assemblée[6]. Eckard, que Schubart considérait comme « le maître des variations », fait graver en janvier 1764 une série de variations, d'ailleurs bien pauvres, sur le fameux *Menuet*[7].

Non contents de varier celui-ci à outrance, les musiciens, cédant à la mode du jour, le mettent « en symphonie »; c'est ainsi que le *Mercure* d'octobre 1763 annonce le *Menuet d'Exaudet à grand orchestre, tel qu'on le joue à la Comédie italienne,* par M. le Berton[8], et que, comme nous le verrons plus loin, L'Abbé le fils, en 1764, met le *Menuet d'Exaudet* en grande symphonie. Variés pour un instrument solo ou instrumentés pour l'orchestre, les menuets jouissaient alors d'une vogue considérable, en France et à l'étranger. Un menuet du hautboïste

1. Le *Menuet* d'Exaudet est le *Minuetto gratioso* du IIe Trio de l'œuvre II. Ce *Menuet* a été publié par Castil-Blaze, dans les *Théâtres lyriques de Paris,* p. 152.

2. Opéra-comique représenté pour la 1re fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 19 mars 1753. Le *Menuet* se trouve à la scène V, sur les paroles suivantes, chantées par le Chevalier :

Vous boudez,
Vous gardez
Le silence.

3. *Le Trompeur trompé* ou *la Rencontre imprévue,* opéra-comique en un acte, représenté pour la 1re fois sur le théâtre de la foire Saint-Germain, le 18 février 1754. Le *Menuet* d'Exaudet est employé comme timbre à la scène XIII, sur les paroles ci-après du Comte :

En ces lieux,
Par les nœuds
Du Caprice
Une belle nous retient.

4. *La Rosière de Salency* fut jouée, pour la 1re fois, le 14 décembre 1769, à la Comédie italienne.

Voici les réflexions qu'elle inspire à Grimm : « Des couplets sans fin, une chaconne de Rameau, le menuet d'Exaudet parodiés et d'autres chefs-d'œuvre de cette espèce l'ont [le parterre] transporté de plaisir! Et vous espérez que ces gens-là se connaissent jamais en musique! » (*Corresp. litt.,* t. VIII, p. 406.) Le *Mercure* de janvier 1770 cite l'air chanté par Mme Michel à sa fille Hélène :

Cet étang
Qui s'étend...

et qui n'est autre que le *Menuet* d'Exaudet. (*Mercure,* janvier I, 1770, pp. 154, 155.) Ajoutons que dans *Bertholde à la ville,* opéra-comique mêlé d'ariettes, représenté à la foire Saint-Germain, le 9 mars 1754, texte de l'abbé de Lattaignant et d'Anseaume, musique arrangée par le marquis de la Salle d'Offémont (1re parodie de *Bertoldo in corte* de Ciampi), le morceau :

Les grandeurs,
Les honneurs...

se coule dans le *Menuet* d'Exaudet. (A. Wotquenne, *Catalogue de la Bibl. du Conserv. de Bruxelles,* t. I, p. 382.)

5. Catalogue Liepmannssohn, n°s 169, 271, p. 19. — Cet ouvrage se trouve au Conservatoire de Paris dans le recueil 61.

6. *Mercure,* juin 1760, p. 237.

7. Wyzewa et Saint-Foix, *Mozart,* t. I, pp. 147-148. Le Recueil d'Eckard comporte 6 variations, toutes dans le même ton et dans le même mouvement. Il se vendait chez l'auteur, rue Saint-Honoré, près de la rue des Frondeurs, maison de M. Le Noir. (*Annonces,* 2 janvier 1764, p. 6.)

8. *Mercure,* octobre I, 1763, p. 182.

Fischer était aussi populaire en Allemagne que celui d'Exaudet chez nous[1]. En voici le début[2] :



Atys publie en 1764 une première *Suite de Menuets en symphonies à sept parties*[3]; l'année suivante, c'est le chevalier d'Herbain qui donne ses *Menuets en trio pour deux violons et la basse*[4]; puis, en 1768, apparaissent des *Menuets nouveaux pour le violon avec la basse continue* par Mlle Blondel[5], et un recueil de *Menuets à deux mandolines* dû à Gaëtan.

Mais revenons à la biographie d'Exaudet. En 1757, notre musicien prend part au concours institué à l'Opéra par Rebel et Francœur pour choisir un chef d'orchestre : « MM. Aubert, Exaudet, Giraud, Labbé, Piffet, etc., écrit La Borde, se présentèrent et firent exécuter chacun à leur tour. M. Berton l'emporta et fut nommé, même de l'aveu de ceux qui avaient concouru avec lui[6]. » Violoniste de l'Opéra, Exaudet fut mandé en 1758 aux Concerts donnés à la cour, et son nom figure sur les comptes des Menus-Plaisirs; il touche alors une somme de 400 livres[7]. Cette année-là, La Ruette chantait, à l'ouverture de l'Opéra-Comique, le 3 février, un couplet de Favart, qui parodiait le fameux *Menuet* :

Observez
Et suivez[8].

Le 30 mai 1759, Exaudet obtenait aux 24 violons la survivance de Gabriel Caperan[9]; et cette année-là, il comptait au nombre des violons du concert de la reine[10]; vers 1760, il remplissait les fonctions de « maître de violon » du prince de Condé, ainsi qu'en témoigne son œuvre III, un recueil de *Sonates à violon seul et basse continue* qu'il dédie à Son Altesse sérénissime le prince de Condé, et sur le titre duquel il se qualifie de « maître de violon de Son Altesse sérénissime[11] ».

Exaudet dut mourir vers 1763, ainsi que l'indique Lebreton[12]. En effet, l'*État de payement* de l'orchestre de l'Opéra pour l'année 1762-1763 porte son nom et, en regard, la somme de 700 livres qui lui revient; mais, sur celui de 1763-1764, on lit, en face du nom du musicien, la mention : « Mort[13]. »

En 1768, le sieur Bordet, « Auteur et Marchand de Musique », publiait dans un *Recueil d'Airs, Ariettes, Vaudevilles, Romances*, etc., des *Imitations du Menuet*

1. Wyzewa et Saint-Foix, *loco cit.*, t. II, p. 170.
Nous rappellerons avec ces auteurs que c'est sur le *Menuet* de Fischer que Mozart composa à Salzbourg, entre janvier et octobre 1774, ses *12 Variations en ut pour le clavecin.*
2. Bib. de l'Arsenal, Ms. 6796, f° 46vo. [Début du *Menuet de Fischer.*]
3. *Mercure,* janvier I, 1764, p. 145.
4. *Ibid.*, avril II, 1765, p. 159.
5. *Ibid.*, avril II, 1768, pp. 190-191.
6. La Borde, *Essai*, t. III, p. 388.
7. Arch. nat., O¹2866, fos 36-37.
8. *Mercure,* août 1767, p. 203.
9. Arch. nat., O¹103, f° 349.
10. *Etat actuel de la Musique de la chambre du Roi et des trois spectacles de Paris*, 1759, pp. 63-65.
11. Bib. nat., Vm7 810, Ms.
Sonates | A violon seul et B. C. | Dédiées | A Son Altesse Sérénissime | Monseigneur Le Prince de Condé | Composées | Par Joseph Exaudet | Me de Violon de S. A. S. | Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy | Et de l'Académie Royale. | Œuvre troisième. | N. B. Il se trouvera à la fin de chacune de ces Sonates un intermède italien que l'Auteur a ajusté pour completter six autres Sonates plus faciles à deux violons.
12. Th. Lebreton, *Biographie Normande*, t. II, pp. 26-27. C'est à tort qu'Elwart fixe la date de la mort d'Exaudet à 1760.
13. Arch. Opéra, A15.

d'Exaudet pour deux violons, pardessus de viole ou mandolines[1]. Deux ans plus tard, nouvelle apparition de la pièce célèbre, d'une part, dans un *Recueil de différentes Ariettes tirées des Opéras-comiques* de Durckhoffer, à la suite duquel le *Menuet* est transcrit pour la harpe[2], et d'autre part, dans le *4e Recueil de petits airs de chant de la Comédie italienne*, avec accompagnement de mandoline que faisait paraître Pietro Denis, rue Montmartre[3].

Si son fameux *Menuet* constitua son principal titre de gloire, Exaudet laissa, comme le dit La Borde, « plusieurs trios et autres morceaux de musique bien faits[4] ». Doué de « beaucoup de talent et d'imagination[5] », Exaudet, outre les trois œuvres que nous avons signalées, composa des concertos dont un échantillon est conservé dans le fonds d'Aiguillon de la Bibliothèque d'Agen[6]. Ses contemporains rendirent hommage à son mérite de « symphoniste », mais presque tous leurs éloges allèrent au *Menuet*. « Considérons, écrit Grétry, que depuis la régénération des Arts en Europe, un siècle n'a pu suffire pour effacer de notre mémoire certains airs que l'avenir respectera de même, parce qu'ils sont doués des charmes d'une mélodie exquise. Tel est le Menuet d'Exaudet qui a suffi pour faire passer le nom de son auteur à la postérité[7]. »

Lorsque, au début de 1775, Taillard l'aîné, le flûtiste, annonçait qu'il venait d'acquérir un fonds de plusieurs œuvres de musique instrumentale, il prenait bien soin d'avertir le public que ce fonds contenait le *Menuet* d'Exaudet[8]. Et la vogue de ce morceau célèbre se prolongeait jusqu'à la fin du siècle. L'organiste F.-A. Gautier donnait en avril 1784 de *Nouvelles variations du Menuet d'Exaudet*, arrangées pour le clavecin ou le piano-forte[9]; enfin, en 1792, au Vaudeville, on assistait à une scène amusante de la *Revanche forcée* : dans cette pièce, l' « Abbé » ne s'avise-t-il pas, en usant d'un geste vraiment peu ecclésiastique, de contraindre l' « Officier », en lui mettant un pistolet sous la gorge, à danser le *Menuet* d'Exaudet[10] !

II

Les œuvres instrumentales d'André-Joseph Exaudet sont au nombre de trois, dont les titres sont les suivants :

I. *Six Sonates pour le Violon et la Basse,* Œuvre I (1744).
II. *Six Sonates en trio, à deux Violons et Basse continue,* Œuvre II (1751).
III. *Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre III (vers 1760).
IV. *Concerto à Violon principal, deux Violons, Alto et Basse* (Ms.) (Bibl. comle d'Agen).

1. *Annonces,* 3 octobre 1768, p. 833.
2. *Ibid.*, Supplément à la feuille du 23 juillet 1770, p. 743.
3. *Ibid.*, 24 décembre 1770, p. 1186.
4. La Borde, *loco cit.*, p. 508.
5. Lebreton, *loco cit.*
6. Bib. d'Agen, II, 82.
7. Grétry, *Essais,* t. III, p. 446. Fétis reflète bien l'esthétique non historique qui régnait de son temps lorsqu'il écrit :
« Dans un temps où il fallait peu de chose pour acquérir la célébrité en France, il (Exaudet) s'est fait une réputation de compositeur par le menuet qui porte son nom. » (*Biographie universelle des musiciens,* t. III, p. 166.
Le *Menuet* d'Exaudet est inséré dans les *Principes de chorégraphie, par M. Magny,* maître de danse à Paris, 1765, sous la désignation de : *Menuet d'Exaudet, figuré par Magny,* pp. 158 et suiv.
8. *Mercure,* février 1775, pp. 178-179. Taillard habite rue de la Monnaie, maison de M. Fabre.
9. *Affiches* du lundi 26 avril 1784, p. 1091. F.-A. Gautier était organiste de l'abbaye royale de Saint-Denis et de la paroisse Saint-Leu. Il habitait rue Bourg-l'Abbé.
10. *Ibid.*, Supplément du lundi 13 février 1792, p. 599.

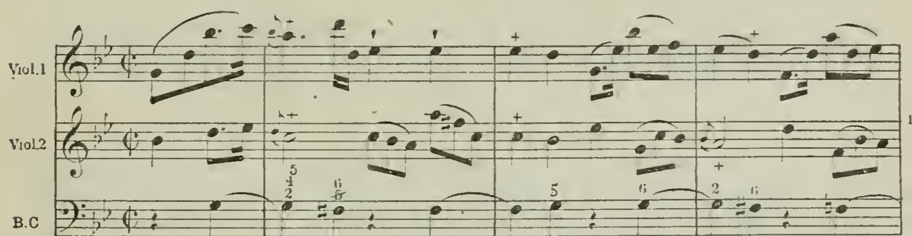
Nous ne connaissons pas les compositions du premier recueil et nous n'étudierons ici que celles des œuvres II et III ainsi que le *Concerto* à violon principal.

*
* *

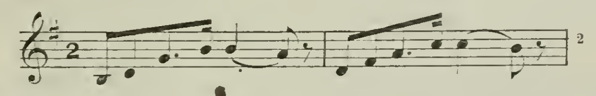
SONATES EN TRIO

Morphologie. — Quatre des *Sonates en trio* de l'œuvre II, qui débutent par des *Allegros* à reprises, de forme sonate monothématique, se terminent par des *Menuets*. Celui du Trio II se dédouble, le second *Menuet* prenant le titre de *Minore gratioso sostenuto* (*fa* mineur), et il y a un *Da Capo* qui ramène le premier *Tempo di Minuetto*. On remarquera la désignation à la fois psychologique et agogique du *Menuet* mineur. De plus en plus, nos compositeurs précisent, dans l'intitulé de leurs pièces, le caractère et le style de celles-ci. C'est ainsi qu'on voit apparaître (Trio I) la désignation d'*Allegro commodo*, et (Trio IV) celle d'*Aria gratioso moderato*.

Thématique et Composition. — La mélodie d'Exaudet est hardie, souple, d'aspect très ouvragé dans la partie du premier dessus; les deux violons évoluent parallèlement, tout en conservant une certaine indépendance, ainsi que le montre l'exemple ci-après :



Le *Vorhalt* mannheimiste apparait fréquemment, et non pas avec le caractère neutre, à tout faire, d'une figuration quelconque, mais bien avec une intention expressive. Ce *Seufzer*, pour lui donner sa qualification émotionnelle, s'introduit de préférence dans les morceaux lents, dans les *Arias*, où il prend parfois une forme plus figurée, en se préparant par un trait arpégé :

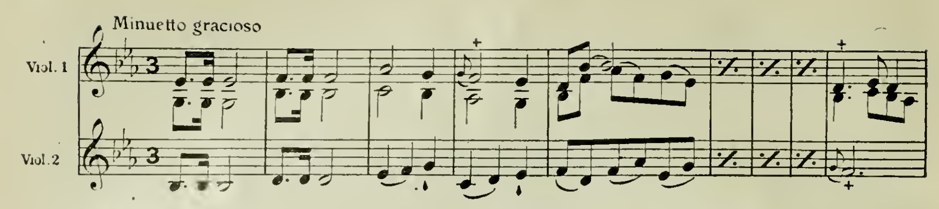


Mais les *Allegros* l'incorporent aussi, sous une forme plus brève, plus ramassée[3].
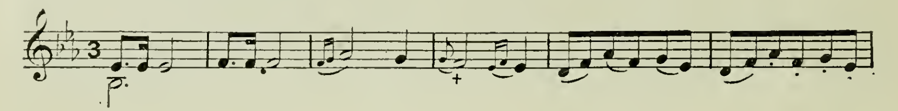
Les velléités expressives d'Exaudet se font jour encore à travers sa dynamique qui, assez poussée, met en œuvre des nuances intéressantes : un *diminuendo* s'indique par la série F, P, PP[4].

C'est, ainsi que nous l'avons vu, le premier Trio de l'œuvre II qui contient le fameux *Menuet* auquel le nom de son auteur demeura attaché. En voici le début :
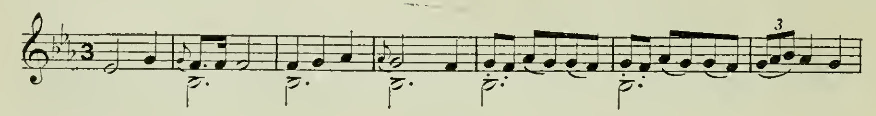
1. *Spiritoso* ₵ du Trio IV (*Œuvre* II).
2. *Aria gratioso* 2 du Trio IV (*Ibid.*).
3. *Allegro* ₵ du Trio II (*Œuvre* II).
4. *Andante gratioso* ₵ du Trio I (*Ibid.*).



Ce *Menuet* ne subit pas seulement, comme nous venons de le dire, un nombre prodigieux de variations et d'adaptations, il fut encore imité au moyen de légères déformations qui en conservaient la ligne générale. Une curieuse publication, parue chez M[lle] Girard, donnait d'abord le *Menuet Dexodet varié pour deux violons,* sous la forme suivante :
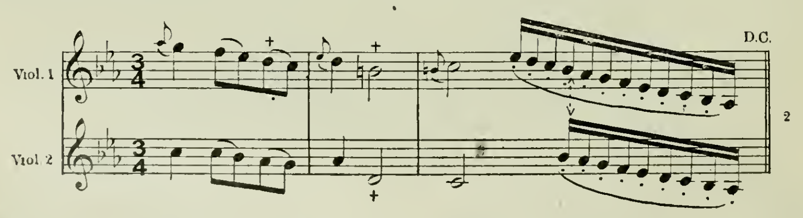


à laquelle s'appliquaient six variations; puis une *Imitation du Menuet d'Exaudet varié*, où le thème, portant la rubrique de *Minuetto moderato,* se transformait de la façon suivante :



et, subissait à son tour, six variations[1].

De la technique instrumentale de ces *Trios*, nous ne citerons qu'une particularité qui rend assez vétilleuse l'exécution du fameux *Minuetto gratioso* d'Exaudet. C'est la présence, à la fin de la dernière mesure, d'un trait en staccato à chacune des parties de violon, trait qui doit être exécuté à l'unisson, mais dont la longueur inégale aux deux parties oblige le deuxième violon à attendre, en quelque sorte, le passage de son associé pour descendre, en même temps que lui, le reste de la gamme :



1. *Menuet Dexodet varié* | *Pour deux violons* | chez M[lle] Girard, Marchande de Musique, rue plâtrière, vis-à-vis l'hôtel de Bullion. A Paris, Prix 1 livre 4 sols.

Imitation du Menuet d'Exaudet varié | Prix 15 sols. (Bib. du Conservatoire de Paris.)

Le Menuet d'Exaudet a connu une fortune prodigieuse. L'un de ses plus singuliers avatars mérite d'être rappelé. Aux environs de 1792, au moment où Rouget de Lisle venait d'être envoyé à Strasbourg, cette ville était le théâtre d'une active propagande séparatiste et contre-révolutionnaire. Non seulement on s'en prenait au maire Diétrich, que les éléments allemands traitaient de scélérat, mais encore une chanson en allemand empruntait l'air du *Menuet d'Exaudet* pour dire des représentants de l'autorité nouvelle : « Ils tomberont comme des traîtres, des assassins, des malfaiteurs, dans les mains du bourreau. » (J. Tiersot, *Histoire de la Marseillaise,* 1915, p. 23.)

2. *Minuetto gratioso* 3/4, du Trio II (*Œuvre* II), les deux gammes descendantes de la dernière mesure doivent être lues en petites notes.

*
* *

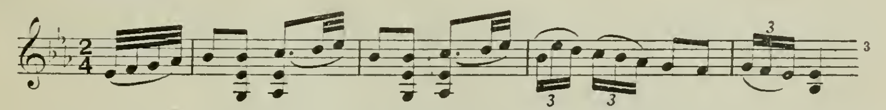
SONATES A VIOLON SEUL

Morphologie. — L'œuvre III comprend six sonates dont chacune est suivie d'un *Intermède* écrit pour deux violons. Toutes ces sonates, sauf la première, appartiennent au type ternaire B, A, B'; cependant, la Sonate V ne se compose que de mouvements vifs B, B', B'' : 1° un *Allegro commodo*; 2° un *Rondeau* dédoublé; 3° un *Menuet* aussi dédoublé.

Des désignations nouvelles apparaissent : l'*Aria* médian de la Sonate IV s'intitule *Pastorale-Andante*, et, pour la première fois, on voit une *Romance* prendre place parmi les morceaux d'une sonate (Sonate II). Cette *Romance moderato* ₵, écrite au relatif mineur du ton principal (*ré*), comporte deux couplets et contient, à la fin, un point d'orgue suivi d'un court *Adagio*. Enfin, pour la première fois aussi, le terme de *Scherzo* figure dans la terminologie des sonates de violon françaises; il est porté par la pièce finale de la Sonate VI, est traité en *Rondo* et s'orne de huit variations, dont l'avant-dernière en *mi* mineur[1].

Quant aux intermèdes qui accompagnent les sonates, ils se composent tous de trois mouvements, et trois d'entre eux se terminent par un *Menuet*[2].

Thématique et composition. — La thématique des pièces lentes d'Exaudet revêt l'aspect orné, complexe, frisé qu'on aimait à rencontrer alors dans les *Adagios*. Accords frappés, avec échappées de menues figurations, triolets, mordants et trilles s'y accumulent sans relâche; fréquemment, le départ s'effectue sur une anacrouse figurée :



La *Romance* en *si* mineur de la Sonate II adopte le rythme iambique que nous rencontrons si souvent au sein des compositions de cette époque :
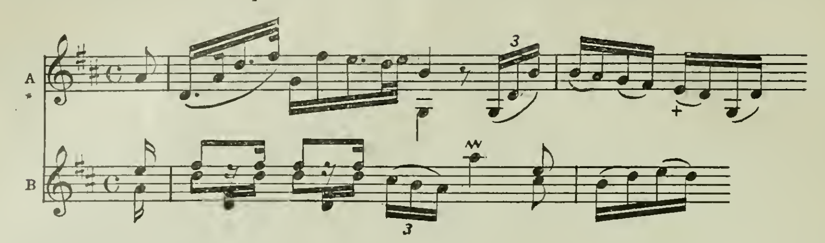


De cette *Romance*, le premier couplet conclut en *ré* majeur et le deuxième en *fa*♯ mineur, c'est-à-dire à la dominante du ton principal *si*; après chacun de ces couplets, un *Da Capo* ramène la phrase initiale qui cadence en *si* mineur. Dans le second couplet, un point d'orgue est marqué sur l'accord de *fa*♯ mineur; puis vient un *Adagio* dont la deuxième partie, portant la mention *Mesurato*, indique que l'exécution de la première doit s'effectuer librement.

Aux *Allegros*, Exaudet applique une thématique vive qui s'enrubanne de sextolets de doubles croches[4]. Il fait état de motifs saccadés, comme dans le *Presto* 2/4 de la Sonate III. Il aime encore à soutenir sa mélodie de pédales[5] et à

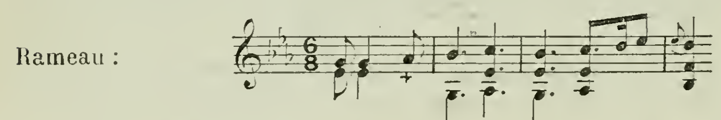
1. *Scherzo Rondo* 6/8 de la Sonata VI (*Œuvre* III).
2. Intermèdes II, IV, V.
3. *Andante* 2/4 de la Sonata V[a] (*Œuvre* III).
4. *Allegro ma non tropo* 2/4 de la Sonata III[a] (*Ibid.*).
5. *Giga* 6/8, Sonata II[a], *Andantino gracioso*, 3[e] Intermède, etc.

la conduire par séquences[1]. Quelques *Allegros* offrent des exemples de la forme sonate à deux thèmes ; l'*Allegro commodo* C de la Sonate II en *ré* majeur se construit sur les deux motifs qui suivent :

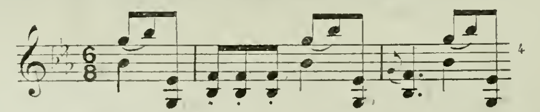


et l'ensemble de ces deux thèmes se réexpose à la tonique après le développement qui suit les deux barres. On remarquera le départ cabré du thème A ; des élancées de cette nature ne sont pas rares dans l'œuvre d'Exaudet, et nous en avons déjà signalé deux échantillons en étudiant les *Sonates en trio* de notre auteur. Ces départs, en escalade, se rencontrent chez Locatelli, et les musiciens de l'école palatine en connaissent la puissance et l'entrain ; nous citerons, par exemple, deux symphonies de Richter, l'une en *ut*, l'autre en *sol* majeur[2]. Nous rappellerons également que Dauvergné lance fréquemment vers le haut de l'échelle des traits arpégés, de sorte que ce dispositif thématique apparaît un peu comme un lieu commun musical aux environs de 1740[3].

Technique. — Exaudet utilise de façon très remarquable toutes les ressources du violon. S'il ne dépasse guère la cinquième position, du moins montre-t-il une complète maîtrise dans le maniement de la double corde et du double trille. Le *Scherzo* de la Sonate VI s'expose en doubles et triples cordes toujours exécutées *arpégées*, comme nous l'avons déjà vu à l'occasion des *Pièces en concert* de Rameau :



Une variation de ce *Scherzo* associe de façon plaisante de brèves échappées vers l'aigu aux sonorités pleines des cordes graves du violon :



Dans l'*Allegretto* de la Sonate IV, notre violoniste aborde une série de doubles cordes élevées, et la *Pastorale* de la même composition contient un passage en doubles cordes dont le balancement, d'une belle sonorité cuivrée, rappelant les épisodes des *Chasses*, s'établit bien en dehors, sur une pédale de tonique de la basse continue, jouant *Tasto solo :*

1. Voir, par exemple, l'*Allegro commodo* C de la Sonata IIa.

2. *Denkmäler deutscher Tonkunst Dritter Jahrgang. Band* I. (1902). *Catalogue thématique,* Symphonies, 3 en *ut* majeur et 5 en *sol* majeur.

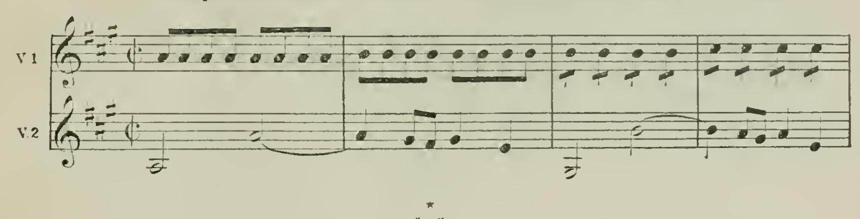
3. Ces traits cabrés ne sont pas rares non plus dans l'œuvre de Felice del Giardino. Corrette (*L'Art de se perfectionner sur le violon,* p. 20) cite une *Giga Allegro* 6/8 de l'œuvre I de cet auteur qui présente de grands arpèges ascendants.

4. 1re Variation du *Scherzo Rondo* de la Sonata VIa.

D'archet souple et adroit, Exaudet réalise des arpèges liés en triples croches en tirant et en poussant :


[1]

Enfin il pratique à maintes reprises le *tremolo* qui s'épanche largement dans les compositions de l'époque et sur le frottis continu duquel les thèmes se détachent avec une complète netteté, témoin ce début du troisième *Intermède* :



* * *

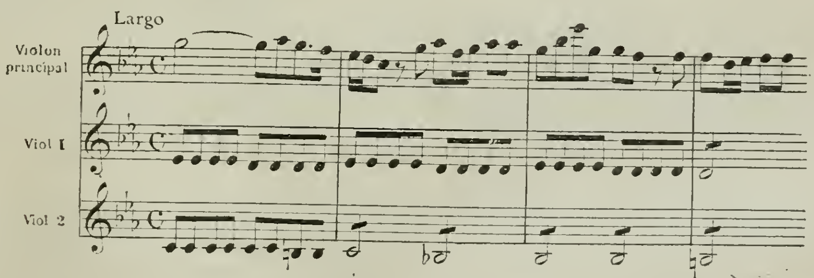
CONCERTO

Le *Concerto* d'Exaudet conservé à la bibliothèque de la ville d'Agen est écrit pour violon principal, deux violons, alto et basse.

Son cadre est ternaire et enferme : un *Andante* 2 en *mi* ♭ majeur, un *Largo* C au relatif mineur (*ut* mineur) et un *Allegro ma non presto* 3/8 en *mi* ♭.

Dans le premier mouvement, le *Solo* et le *Tutti* exposent le même thème, et les interventions du *Solo* sont au nombre de 4; le *Tutti* réexpose complètement ce thème avant le dernier *Solo*.

Le *Largo* C présente un peu une forme *lied,* avec deux expositions successives du motif initial reliées par une sorte de « pont » modulant; il est confié seulement aux trois violons :
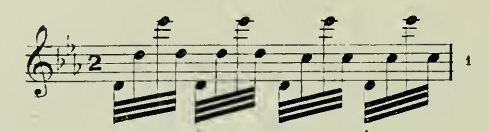


et consiste purement et simplement en un *Solo* du violon principal, discrètement accompagné par les deux autres instruments.

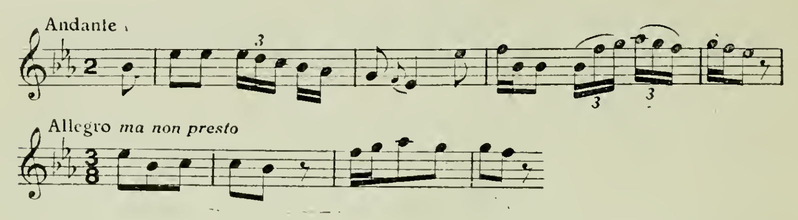
1. *Andante* 2/4 de la même Sonate.

Quant à l'*Allegro* final, de thème sec et court, sur lequel le violon principal travaille au moyen de batteries ponctuées de doubles cordes, il comporte cinq *Soli* et six *Tutti*, le dernier *Tutti* reprenant en entier le thème en *mi* ♭ pour conclure.

Dans ce concerto, Exaudet atteint le *sol* aigu sur la chanterelle et exécute une série de batteries rapides qui nécessitent des extensions de neuvième et de dixième :



Nous donnons ci-dessous les *incipit* des deux mouvements extrêmes :



Le Blanc.

I

Ce musicien fit partie, avec le célèbre flûtiste Michel Blavet[2], de l'orchestre du comte de Clermont, dans lequel il détenait les fonctions de premier violon. D'après le *Catalogue* de Boisgelou, il aurait publié entre 1745 et 1748 une *Sonate à violon seul et basse* et *la Chasse;* mais, à cette époque, ainsi qu'il résulte des titres de ces deux compositions, il avait cessé « d'appartenir » au prince. Le Blanc se qualifie, en effet, de « cy-devant premier Violon de S. A. S. Mgr le prince de Clermont ». La *Sonate* est dédiée, dans les termes suivants, à son protecteur :

« Monseigneur,

« La protection dont vous m'avès honoré et les insignes bienfaits que j'ai reçus de Votre Altesse Sérénissime exigent de moi la plus vive reconnoissance, mais je n'aurois jamais osé vous la marquer si imparfaitement si je n'avois été instruit par la voix publique que votre générosité n'en exige aucun de ceux que vous obligès. Que puis-je donc vous offrir qui soit digne de vous? Je n'ai que les sentiments de mon cœur et les talents qu'Apollon donne à quiconque veut s'en rendre digne. C'est dans cette vue que j'ai travaillé, mais inutilement. Que n'aurais-je pas fait, Monseigneur, si j'eusse prévu qu'ils dussent servir à vos amusements!

« Daignez donc les recevoir tels qu'ils sont, avec autant de bonté que j'ai de gloire à vous les offrir, me permettant de mettre votre glorieux nom à la tête de mon ouvrage, lequel en fera le principal mérite, persuadé que ce même public me sçaura bon gré de l'avoir mis sous vos auspices, avant que de l'exposer à la

1. *Andante* (1er mouvement).
2. Sur Michel Blavet, voir L. de la Laurencie, *Deux imitateurs français des Bouffons, Blavet et Dauvergne*, *Année musicale* 1912.

censure, étant assuré que si vous lui accordez votre approbation, il ne pourra lui refuser la sienne, vu que votre seul nom et parfait discernement fait valoir le moindre ouvrage. Veuillez donc accepter, Monseigneur, ce foible témoignage de ma parfaite soumission et du très respectueux attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être, de Votre Altesse Sérénissime, Monseigneur, le très humble et très obéissant serviteur. « LE BLANC[1]. »

Cette sonate fut suivie de *la Chasse*, sur laquelle Le Blanc inscrivait l'annonce ci-après : « L'Auteur donnera une Sonate tous les mois[2]. » Il dédiait cette *Chasse* « à Messieurs les Amateurs, Connoisseurs et Professeurs » :

« Messieurs,

« C'est avec confiance que j'ose vous offrir ce petit ouvrage, comme un hommage dû à votre juste discernement; daignés le recevoir avec autant de bonté que j'ay de gloire à vous le présenter[3], persuadé que si vous lui accordiez votre suffrage, nul ne sçaurait lui refuser le sien. Comme c'est de votre équité de qui dépend la Renommée, que n'aurais-je pas à craindre si je ne me flattais pas par avance de votre indulgence, seul espoir des timides auteurs; c'est dans cette unique vue que je m'abandonne entièrement à votre bienveillance; laquelle seule peut me déterminer à mettre au jour cet ouvrage dans son entier, sous les auspices d'un Prince dont le nom respectable en fera le principal mérite; mais ce ne sera qu'après avoir obtenu votre approbation que j'oseray exposer son glorieux nom à la tête de mon ouvrage.

« Souffrez donc que je vous la demande comme un motif moins juste que nécessaire à ma réputation. Et si j'ay le bonheur de l'obtenir, il n'y aura rien que je n'entreprenne pour contribuer à vos amusements. Permettez-moy de me dire, Messieurs, avec autant de respect que de reconnoissance, votre très humble et très obéissant serviteur. « LE BLANC[4]. »

La Chasse de Le Blanc est une de ces compositions cynégétiques qui virent le jour après la célèbre *Chasse du Cerf* de Morin, exécutée pour la première fois devant le roi à Fontainebleau, le 25 août 1708, et reprise de 1728 à 1734 au Concert spirituel[5]. Cette *Caccia* fut peut-être inspirée par le quatuor de la chasse de la *Zaïde* de Royer[6] que la fantaisie des arrangeurs soumit à de nombreuses transcriptions. Toute une littérature de *Chasses* prit ainsi naissance dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et Cartier en a recueilli une curieuse anthologie[7].

1. *Sonates* | *A Violon seul* | *Et Basse continue* | *Dédiées* | *A son Altesse Sérénissime* | *Monseigneur le Comte* | *De Clermont* | *Prince du Sang* | *Par* | *Mr Le Blanc* | *Cy-devant premier violon de sa musique* | *Gravées par Mlle Vandôme* | Prix 1 livre 10 sols | A Paris | Chès | L'Auteur, rue Saint-Honoré, à la Couronne d'Or près l'Opéra | Mme Boivin, Mde, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or | Le Sr Le Clerc, Md, rue du Roule, à la Croix d'Or | Mlle Castagnery rue des Prouvaires à la Musique Royale | A. P. D. R. — Bien que le titre porte *Sonates* au pluriel, le volume ne comprend qu'une seule sonate, en *mi* ♭ majeur.

2. *La Chasse* | *Du* | *Sr Le Blanc* | *cy-devant Premier Violon de* | *S. A. S.* | *Mgr le Prince* | *De Clermont* | *Dédiée à Messieurs* | *les Amateurs* | *Connoisseurs et Professeurs.* | *Prix 1 livre 10 sols.* | *Gravée par Mlle Vandôme.* | A Paris | chès | Mme Boivin, M. le Clerc, Mlle Castaguerie | A. P. D. R. | L'Auteur donnera une Sonate tous les mois.

3. On voit que Le Blanc, dans ses dédicaces, ne se met guère en frais de tournures nouvelles; il répète ici, presque textuellement, la formule qu'il a employée à l'égard de son protecteur Clermont.

4. L'approbation que Le Blanc sollicite des « Amateurs, Connoisseurs et Professeurs » n'est donc qu'une mesure de précaution prise par lui avant d'offrir au comte de Clermont un ouvrage de valeur déjà garantie.

5. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, pp. 144-145.

6. Le ballet de *Zaïde* fut représenté, pour la 1re fois, le 3 septembre 1739.

7. Cartier, *L'Art du violon*, pp. 120 et suiv.

Le Blanc, ex-premier violon du comte de Clermont, ne doit pas être confondu avec le musicien du même nom qui décrivit plusieurs ouvrages lyriques dans les dernières années du dix-huitième siècle et auquel Fétis et Eitner ont consacré des articles[1].

Nous donnons ci-après le fac-similé de la signature apposée par Le Blanc sur ces deux ouvrages :



II

L'œuvre de Le Blanc ne comprend que deux sonates pour le violon :

I. *Sonate à Violon seul et Basse continue* (entre 1745 et 1748).

II. *La Chasse du sieur Le Blanc* (même époque).

Morphologie. — La première Sonate, en *mi*♭, est en quatre mouvements, du type B, A, B′, A′; elle débute par un *Adagio* et se termine par un *Minuetto* varié (11 variations).

La Chasse, en *fa* majeur, comporte cinq morceaux; en tête, un *Adagio* précédant un *Allegro* que l'auteur baptise : *Intrada della Caccia,* après lequel viennent, d'abord un second *Adagio*, puis *La Caccia* 6/8, traitée en *Rondeau,* et enfin un *Minuetto* final muni de quatre variations.

Thématique et composition. — Très ornée, surtout dans les pièces lentes, la mélodie de Le Blanc ne se recommande par aucune particularité personnelle; elle se tisse de menues figurations binaires et ternaires que le musicien coupe parfois de grands accords de trois et quatre notes. Dans sa *Chasse,* à laquelle Cartier a fait les honneurs de son anthologie cynégétique, Le Blanc établit toute une sonate sur des motifs de chasse, et se distingue ainsi des autres violonistes qui ont écrit des *Chasses* et qui se bornent à donner ce titre et le caractère qui en découle à un seul morceau de sonate; tel est le cas pour Leclair[2], Mondonville[3], Guillemain[4] et Guignon[5]. Encore que la *Chasse* de Guillemain apparaisse plus développée que celles des auteurs que nous venons de citer, elle est loin d'atteindre à l'ampleur de la *Chasse* de Le Blanc, qui, sans doute, s'inspira de la sonate de même titre composée par le violoniste italien Chiabran[6].

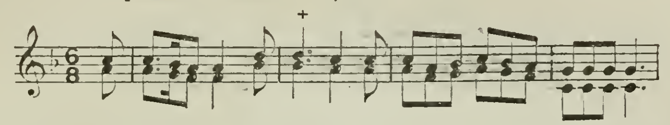
L'*Intrada della Caccia* de notre musicien est, en effet, tout à fait dans le style de chasse; elle débute par des traits de fanfares, avec des contrastes de sonorité qui suggèrent des impressions d'écho :



1. Fétis, t. V, p, 229. Eitner, t. VI, p. 93.
2. J.-M. Leclair, Sonate IX du troisième *Livre* (*Œuvre* V (1734). Cartier, nº 57.
3. Mondonville, Sonata V de l'*Œuvre* IV (1733). *Ibid.*, nº 56.
4. Guillemain, Sonate I (probablt. de l'*Œuvre* III). *Ibid.*, nº 58.
5. La *Chasse* de Guignon, n'appartient pas à l'*Œuvre* VIII comme le prétend Cartier. *Ibid.*, nº 59.
6. Voir Cartier, nº 60.

Cette *Chasse* se compose de quatre parties : *Allegro* 6/8, *Andante* 2/4, *Andantino* 3/4, *Allegro* 6/8.

L'*Adagio* suivant, de caractère grave et quelque peu romantique, expose, en doubles cordes, des effets de sonneries. Quant à la *Caccia* proprement dite, elle se découpe en trois reprises, avec *Da Capo :*
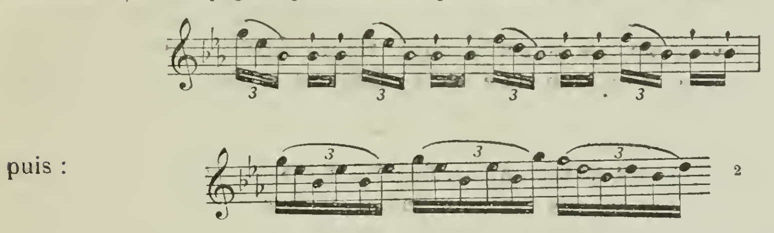


On retrouve ici les quintes répétées si typiques des sonneries de cors de chasse. Enfin, un *Menuet* varié et comportant la même basse pour toutes les variations clôt la composition.

Il serait loisible de découvrir, dans l'écriture de Le Blanc, quelques vestiges épars de l'influence que Corelli exerçait encore sur les violonistes de ce temps. Ce ne sont, à vrai dire, que certains tours, que certaines façons de préparer des cadences[1].
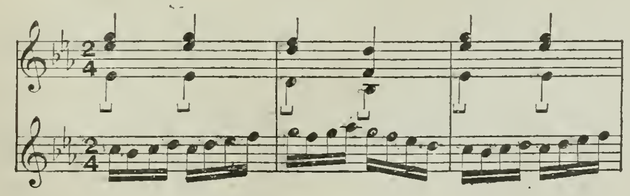
Monothématiques, les *Allegros* de Le Blanc présentent, vers la fin de la seconde reprise, une *rentrée* à la tonique. L'*Adagio* initial de la Sonate en *mi* ♭ se construit même comme un morceau de sonate, et contient, après un arrêt à la sous-dominante (*la* ♭), une sorte de point d'orgue mesuré qui précède la cadence terminale.

Le développement du thème des *Allegros* s'effectue au moyen du système des variations; on en jugera par les exemples suivants; on a d'abord :
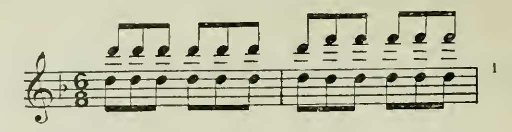


puis : [2]

A ce point de vue, le *Menuet* varié de cette même sonate mérite que nous nous y arrêtions un peu; on remarquera d'abord que, le thème étant de mesure ternaire, neuf variations sur onze s'établissent en 2/4; ces variations suivent la progression agogique que nous avons déjà constatée à plusieurs reprises : croches, doubles croches, triolets, doubles cordes, au violon, pendant que la basse déroule une frise de doubles croches continues. Le Blanc utilise encore les batteries ponctuées de trilles (Variation 8) et inscrit en tête de la Variation 10 la mention ci-après : « Il faut toucher les trois cordes à la fois et toujours tirer. » Voici l'*incipit* de cette variation, où tous les accords sont exécutés en tirant l'archet :
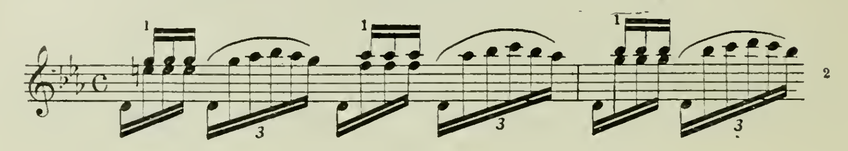


1. Par exemple dans l'*Adagio* 3 de la Sonata I (*Œuvre* I).
2. *Allegro* C de la même Sonate.

Technique. — Habile violoniste, Le Blanc manie très facilement la doub'e corde; il fait des batteries en octaves et même en dixièmes :



et dans l'*Allegro* C de la Sonate en *mi* ♭, il indique le doigter suivant qui prescrit la montée du trait au moyen du premier doigt :



André-Noël Pagin.

I

Une grande obscurité enveloppe encore les origines du violoniste Pagin, dont le nom est représenté au dix-huitième siècle chez un certain nombre de gens de robe; l'un de ceux-ci, Jean-Pierre Pagin, exerça auprès du comte de Clermont l'office de receveur des tailles de l'Élection de Vézelay et Coulommiers, et fut, pendant plus de vingt ans, le trésorier de ce prince[3]. Sans pouvoir affirmer l'existence d'une parenté quelconque entre ce Jean-Pierre Pagin et le musicien du même nom, nous ferons cependant observer que ce dernier fit partie de l'orchestre du comte de Clermont.

Au dire de Fétis, André-Noël Pagin serait né à Paris en 1721 et non pas en 1730, ainsi que Choron et Fayolle l'ont imprimé par erreur[4]. Beffara aurait vérifié l'année de sa naissance d'après des actes authentiques[5]. De sa jeunesse nous ne savons qu'une chose, c'est qu'il se rendit en Italie et qu'il fréquenta l'école de violon établie à Padoue par Tartini en 1728, école d'où sortit une pléiade de violonistes éminents[6]. Sur ce point, tous les contemporains de Pagin sont d'accord. Marpurg, en citant son nom, écrit : « Élève du célèbre Tartini et qui mérite d'autant plus d'admiration qu'il est très jeune[7]. » Un peu plus tard, Daquin déclare formellement qu'il se forma sous les yeux de Tartini[8]. La Lande, dans son *Voyage d'un Français en Italie*, vante le « célèbre Joseph Tartini » qu'on appelait dans son pays « il maestro delle nationi », et ajoute : « M. Pagin, qui a brillé à Paris, était allé à Padoue, exprès pour se former avec lui[9] ». Enfin, Burney considère Pagin comme le « meilleur écolier » de Tartini[10].

1. *La Caccia* 6/8 (*Œuvre* II).
2. *Allegro* C de la Sonata I (*Œuvre* I).
3. *Cabinet des Titres*. Pièces originales, 2180, n° 49255. Un fils, Jean, lui naquit le 4 janvier 1762 et mourut à Paris le 27 août 1844 (Arch. Seine).
4 et 5. Fétis, t. III, p. 419.
6. Entre autres, Tremais, Petit et Lahoussaye (Huet, *Etudes sur les différentes écoles de violon*, 1880, p. 55).
7. Marpurg, *Historisch Kritische Beiträge*, t. I, p. 471, n° 6.
8. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres...* (1753), pp. 136-138.
9. *Journal de musique*, 1773, n° 6, p. 67. (Extrait du *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766 par M. de la Lande*, Paris, 1769, 8 vol.)
10. Burney, *De l'état présent de la musique en France et en Italie* (1810), t. I, p. 34.

A vingt-six ans, notre violoniste se trouvait en pleine possession de ses moyens et pouvait demander au Concert spirituel la consécration de son talent. Il y débuta le 8 décembre 1747, et choisit pour son morceau de début une sonate dont il était l'auteur, tentative assez audacieuse pour un musicien encore inconnu. Elle réussit pourtant, puisque le *Mercure* écrit sur le compte du jeune violoniste : « M. Pagin, symphoniste habile, exécuta une Sonate à violon seul, de sa composition, qui fut applaudie[1]. »

Cette sonate était vraisemblablement une de celles de l'œuvre I que le journal annonçait au mois de juin 1748, et dont Pagin donnait ainsi la primeur aux habitués du Concert. La veille et le jour de Noël de la même année, il jouait avec succès un concerto de son maître Tartini[2]. Puis, le 16 mars 1748, il prenait un privilège général de douze ans, enregistré le 9 avril, « pour des Sonates et autres pièces instrumentales[3] », privilège à l'aide duquel il publiait un recueil de *Six Sonates à violon seul et basse continue* qu'il dédiait au prince de Grinberghen, prince du Saint-Empire Romain et ancien ambassadeur à la cour de France de feu l'empereur Charles VII. C'est donc par erreur que les *Affiches de Paris* de mai 1748 et le *Mercure* de juin 1748 annoncent de lui la publication d'une sonate à violon seul et basse continue, composant son œuvre I[4]. Pagin demeurait alors chez le prince de Grinberghen, rue de Grenelle, faubourg Saint-Germain, et lui offrait, en ces termes, son premier ouvrage :

« Monseigneur,

« Il faut un Protecteur Illustre aux premiers Essais d'une Lyre naissante. Sous quels auspices plus heureux ceux-ci pourroient-ils donc paroître avec plus de succès que sous ceux de Votre Grandeur? On trouve tout à la fois en Elle, un Juge Éclairé, mais indulgent; un Amateur zélé de tout ce que les Arts produisent de plus beau. Et Le Protecteur des plus habiles Maîtres d'Italie près de feu S. M. I. Charles VII. J'y trouve en mon particulier le généreux apui de mes foibles Talens. Oserois-je à tous ces titres Et par reconoissance offrir à Votre Grandeur les premiers Efforts de mon zèle. Le seul Désir de Lui plaire les a fait naître. Puisse-Elle les regarder d'un œil aussi favorable que j'ai eu d'ardeur à les produire.

« Je suis, avec le plus profond respect, Monseigneur, De Votre Grandeur, le très humble, très obéissant et très dévoué serviteur[5]. « PAGIN. »

Les termes de cette dédicace montrent que, féru d'italianisme, Grinberghen considérait l'élève de Tartini comme un artiste ultramontain, et c'est sans doute à ce titre qu'il lui accordait l'hospitalité dans son hôtel de la rue de Grenelle.

D'ailleurs, le jeune violoniste tenait à affirmer les liens qui l'attachaient à son maître et l'influence que celui-ci avait prise sur lui; le jour de la Toussaint 1748, il jouait « un Concerto du fameux Tartini », et le *Mercure* d'ajouter : « Selon sa

1. *Mercure*, décembre 1747, I, p. 122.
2. *Ibid.*, II, p. 123.
3. M. Brenet, *La Librairie musicale...*, p. 444.
4. *Les Affiches de Paris*, 6 mai 1748; *Mercure*, juin II, 1748, p. 149.
5. Voici le titre de ce recueil : *Sonates | A | Violon seul | Et Basse continue, Dédiées | A Monseigneur | Le Prince de Grinberghen | Prince du Saint Empire Romain, etc. | Composées | Par Mr Pagin | Pr Œuvre.* | Prix 6 livres en blanc | Gravée par le Sr Hüe | A Paris | chez | L'Auteur, Rue de Grenelle chez M. le Prince de Grinberghen, fauxbourg Saint-Germain | Mme Boiviu | M. Leclerc | rue du Roule.
A. P. D. R. Imprimé par Auguste de Lorraine.

coutume, il charma par la finesse de son exécution les oreilles des connaisseurs[1]. » Même succès le 9 décembre 1738 et le 2 février 1749[2]. Les 23 et 30 mars, les 2, 6 et 8 avril, Pagin exécute des concertos du maître padouan « avec son succès ordinaire »; résultat d'autant plus remarquable qu'il avait à lutter contre une concurrence redoutable, celle des fameux duos par lesquels Guignon et Gaviniès enthousiasmaient l'assistance du Concert[3]. Il arriva même que le 12 avril, dimanche de Quasimodo, notre musicien se fit entendre dans plusieurs morceaux; le compte rendu du *Mercure* insère la phrase suivante : « Divers morceaux exécutés admirablement sur le violon par M. Pagin[4]. » Mais, contrairement à ce qu'avance Daquin, l'élève de Tartini ne jouait pas que de la musique de son maître; c'est ainsi que le 15 mai 1749, jour de l'Ascension, après avoir interprété avec Lavaux un duo de hautbois et de violon, il faisait applaudir la *Tempesta di Mare* de Vivaldi[5]. Les programmes du Concert portent son nom jusqu'à la fin de l'année[6]. En 1750, il poursuit ses exécutions d'œuvres de Vivaldi et interprète, le 15 mars, le fameux concerto du *Printemps* de ce maître[7]. On l'entend encore le jour des Rameaux, le mercredi saint et le jour de Pâques[8]; puis, subitement, le silence se fait autour de lui.

Est-ce à ces dernières séances de la semaine de Pâques de 1750 qu'il faut rapporter l'histoire des « applaudissements ironiques » dont, au dire de Burney et de Fétis, les auditeurs du Concert auraient souligné ses manières italiennes? « Il a eu l'honneur d'être sifflé au Concert spirituel, écrit Burney, pour avoir osé exécuter un morceau dans le genre italien[9]. » Burney prétend même que « c'est ce qui lui a fait quitter son état » : assertion d'ailleurs aussi vague qu'inexacte, car le même Burney, après avoir écrit que Pagin « ne fait plus sa profession de la musique », ajoute immédiatement : « Il a une place chez le comte de Clermont qui lui rapporte environ 250 livres sterling par an. » On est donc en droit de se demander pour quelles raisons le violoniste cessa de plaire aux habitués du Concert spirituel. Est-ce parce qu'il jouait dans le goût italien, chose bien naturelle de la part d'un élève de Tartini? Mais alors comment expliquer le grand succès remporté par Felice del Giardino aux séances des 24, 26 mars et 3 avril 1750 et par le violoniste Chiabran en avril et mai 1751[10]? Avait-on constaté au printemps de 1750 que le public se montrât disposé à boycotter la musique italienne? En aucune façon; c'est précisément à cette époque que les symphonies étrangères commençaient à envahir les programmes du Concert[11]. Qu'il nous suffise de rappeler l'exécution, en août et en novembre 1750, de symphonies d'Huet et de Graun, et, en décembre de la même année, d'une sonate de l'œuvre V de Corelli,

1. *Mercure*, novembre 1748, p. 168.
2. *Ibid.*, décembre I, 1748, février 1749, p. 154.
3. *Ibid.*, et avril 1749, p. 166.
4. *Ibid.*, p. 167.
5. *Ibid.*, juin I, 1749, p. 196.
6. *Ibid.*, décembre I, 1749, p. 200.
7. *Ibid.*, avril 1750, p. 183.
8. *Ibid.*, p. 186.
9. Burney, *loco cit.*, I, p. 35.
10. Le 24 mars, Felice del Giardino joua un concerto de sa composition qui fut « fort applaudi » (*Mercure*, avril 1750, p. 185). Le 26 mars, il joua avec Venier des duos de sa composition « qui ont fort réussi, tant par leur propre beauté que par la perfection de l'exécution » (*Ibid.*, p. 185). De le 3 avril (mai 1750, p. 187). Quant à Chiabran, il s'attirait de la part du *Mercure*, après ses concerts d'avril 1751, le compliment suivant : « L'agrément de la musique qu'il joue et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution. » (*Mercure*, mai 1751, p. 188.)
11. Voir sur ce point L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750*. (*Année musicale*, 1911.)
Concert du 15 août 1750 (*Mercure*, septembre 1750, p. 173). Concert du 1er novembre 1750 (*Mercure*, décembre I, 1750, p. 164).

mise en grande symphonie par Geminiani[1]. Enfin, le 1er novembre 1751, on applaudissait la première exécution d'une symphonie de Sammartini[2]. Si donc il se manifesta quelque hostilité contre Pagin, celle-ci ne semblait dirigée ni contre la musique italienne ni contre le genre italien. Un passage de Daquin, écrit justement au moment où Pagin abandonna le Concert spirituel, laisse supposer que les coups de sifflet dont parle Burney s'adressaient au moins autant à Tartini qu'à son élève.

Voici, en effet, de quelle façon s'exprime Daquin : « Parmi les écoliers du fameux Tartini, qu'on regarde toujours comme un prodige en Italie, et qui, quelquefois, est critiqué en France, quoique le plus souvent admiré, M. Pagin tient sans contredit la première place. Il doit tout à Tartini ; il s'est formé sous ses yeux ; il ne connaît que lui ; il ne joue que sa musique, parce qu'elle est la seule qui lui paraisse touchante et sublime. Mais ce jeune et admirable artiste, si surprenant dans son art, si aimable dans la société, ne devrait-il pas se prêter un peu à tous les goûts ? N'est-il pas fait pour embellir toutes les musiques ? D'ailleurs, comme dit le poète :

Sur le ton des Français il faut chanter en France. »

On relève dans ce passage l'expression « qui quelquefois est critiqué en France », laquelle vise Tartini et, à l'égard de Pagin lui-même, l'accusation, du reste mal fondée, de jouer exclusivement de la musique de son maître. Daquin se fait peut-être là l'écho de ceux qui dénigraient le jeune violoniste. Toutefois, comme il est un perpétuel bénisseur, il s'empresse, après avoir esquissé une critique, d'encenser et Tartini et Pagin : « Je dirai même que si M. Pagin m'a fait éprouver souvent que son illustre Maître parlait au cœur, si quelquefois je n'ai pas été aussi sensiblement touché, je ne crois pas moins que le plus grand musicien de l'Italie est un homme excellent, qu'il doit enchanter l'âme lorsqu'à l'exécution il embellit encore ses sublimes productions. Je ne crois pas moins que M. Pagin est son plus parfait imitateur, et qu'il y a peu de violons comme lui en Europe[3]. » On voit que Daquin ne ménage pas son encre lorsqu'il s'agit de faire amende honorable.

Burney entendit Pagin le 20 juin 1770, à Passy, chez une des meilleures clavecinistes de l'époque, Mme Brillon de Jouy[4] ; « elle eut la bonté, dit-il, d'exécuter plusieurs de ses sonates sur le clavecin ou le forte-piano, accompagnée sur le violon par M. Pagin[5]. » L'auteur anglais, tout en vantant le talent de Pagin, trouvait qu'il avait peu de son. Nous transcrivons, ci-après, son jugement : « Il a beaucoup d'expression et de facilité, pour exécuter la difficulté ; mais, soit qu'il n'ait pris jusqu'ici aucun soin de se montrer tel qu'il est, soit que la salle fût

1. Concert du 8 décembre 1750 (*Mercure*, janvier 1751, p. 183).

2. *Mercure*, décembre I, 1751, p. 158.

3. Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres...* (édit. de 1753), pp. 136-138. En 1759, Pagin figure sur l'*Etat de Paris* parmi les maîtres de violon, et de même à l'Abbaye Saint-Germain, chez le comte de Clermont (p. 186).

4. Burney, *loco cit.*, I, p. 34.

5. Anne-Louise Boyvin de Hardencourt avait épousé Jacques Brillon de Jouy, receveur général des Consignations ; son père, Louis de Hardencourt, jouissait d'une grande réputation de mélomane aux environs de 1750 ; elle-même avait un salon musical fort couru et où fréquentaient Bagge, Pagin, Schobert, Burney. Elle était très liée avec le fameux baron de Bagge. Boccherini lui dédia son œuvre V (*Six Sonates pour violon et clavecin*, 1769), et Ernesto Eichner, maître de musique du duc de Deux-Ponts, lui offrit, en 1771, 3 *Sonates en trio*. Cf. G. Cucuel, *Le baron de Bagge et son temps*, *Année musicale*, 1911, pp. 172-173. Nous ajouterons que Schobert a dédié à Mme Brillon de Jouy les *Sonates en trio* de son œuvre VI.

trop grande, ou enfin pour toute autre cause, je ne trouvai pas ses sons assez forts[1]. »

C'est dans le salon de Mme Brillon de Jouy, à Passy, qu'André Pagin rencontra Benjamin Franklin, dont la correspondance fait maintes fois allusion au violoniste. On sait que le célèbre Américain avait voué à Mme Brillon, sa « Brillante », comme il l'appelait, une solide amitié, et c'est à son intention qu'il écrivit en français la plupart de ses *Bagatelles*[2]. D'autre part, Mme Brillon l'appelait « son bon papa », et dans une lettre datée de la Thuillerie, où elle regrette son absence de Paris et les « thés » des mercredis, samedis et dimanches, auxquels Franklin assistait régulièrement, elle écrit, dans l'espoir d'une prompte réunion :

« Mon gros mari vous fera rire, le grand voisin persiflera, les abbés La Roche et Morellet mangeront tout le beurre, Mme Grand, son aimable nièce et M. Grand ne nuiront pas à la société, le père Pagin jouera *Dieu d'amour* sur le violon, moi la marche au piano, vous *Petits Oiseaux* sur l'harmonica[3]. »

Dans une de ses *Bagatelles*, Franklin espère que durant les quarante années qu'il passera au paradis dans l'attente de l'arrivée de Mme Brillon, celle-ci ne l'oubliera pas. Il compte bien qu'une fois réunis au ciel, ils reprendront leurs bonnes habitudes terrestres : « J'aurai assez de temps, dans ces quarante années, écrit Franklin, de pratiquer sur l'harmonica, et peut-être je jouerai assez bien pour être digne d'accompagner votre forte-piano; nous aurons de tems en tems de petits concerts : le bon père Pagin sera de la partie[4]... »

Enfin Franklin relate, dans une de ses lettres à Mme Brillon, la visite qu'il reçut de Pagin : « M. Pagin me fit hier l'honneur d'une visite. C'est assurément un des meilleurs hommes possibles; car il a eu la patience de m'écouter jouer un air sur l'harmonica, et de l'entendre jusqu'à la fin[5]. »

Mais revenons à l'affaire du Concert spirituel.

A en croire La Dixmerie, l'échec de Pagin était imputable à ses auditeurs, dont l'éducation artistique, encore trop rudimentaire, les empêchait d'apprécier le talent délicat de notre musicien. Il écrit : « Un autre virtuose français [Pagin] a été puiser en Italie des talents que tout vrai connaisseur admire. Jamais on ne portera plus loin la finesse du tact et la netteté de l'exécution. Tout, dans son jeu, est du fini le plus précieux et de l'expression la plus marquée. Cet artiste célèbre eût été encore mieux apprécié s'il eût paru quelques années plus tard. Il lui manquait des auditeurs faits pour l'entendre. Peut-être, au surplus, est-il le premier à qui un échec n'ait pu rien faire perdre de sa réputation[6]. »

Même note chez Boisgelou; Pagin était trop en avance sur le goût contemporain : « Pagin, élève de Tartini, était le violon le plus fini qui ait paru en France, il y a une quarantaine d'années. Mais quoiqu'il ait réuni généralement le suffrage

1. Burney, *loco cit.*, I, p. 35.

2. *Correspondance de Benjamin Franklin traduite et annotée par Edouard Laboulaye*, t. II, p. 120.

3. J.-G. Rosengarten : *The Franklin Papers*, vol. 43, n° 33, p. 25. L'air « Dieu d'amour » était un air du *Carnaval et la Folie* de Destouches (1704), qui, malgré son âge, jouissait encore d'une grande vogue. La « marche » n'est autre que la « Marche des Insurgents » à laquelle Franklin fait allusion en envoyant à Mme Brillon, le 31 mars 1784, son *Plaidoyer pour Mme Brillon*, et l'air « Petits Oiseaux » qui figure dans de nombreux recueils de la seconde moitié du XVIIIe siècle (Bib. de l'Arsenal, mss. 3235, 3236) remontait à Michel Lambert, le beau-père de Lully.

4. J.-G. Rosengarten : *Franklin's Bagatelles*, pp. 29-30.

5. *The writings of Benj. Franklin*, t. X, p. 427.

6. La Dixmerie, *Les deux âges du Goût*, pp. 498-499.

des vrais connaisseurs, il n'a pas bien jugé, alors, le goût de la nation qui n'estait pas encore assez mûr[1]. »

De son côté Grimm, dans sa *Lettre sur Omphale*, parlait du « jeu pathétique de ce violon inimitable[2] » et faisait une allusion directe à l'incident Pagin en répondant aux *Remarques* de l'abbé Raynal sur cette *Lettre* :

« J'ose enfin l'assurer, écrivait-il, que personne n'admire plus que moi le talent de l'Elève du grand Tartini ; mais je n'ai pas cru devoir rappeler au public un événement qu'il pourroit trouver aujourd'hui beaucoup plus humiliant pour son goût qu'il ne le fut alors pour le talent de Monsieur Pagin[3]. » Grimm ajoute pompeusement qu'il élève dans son cœur un temple aux gens privilégiés qui ont du talent et que, dans ce temple, il ménage une place à Pagin.

Ces divers témoignages ne permettent guère de préciser les raisons de l'hostilité qui se manifesta contre Pagin, car tantôt on insinue qu'elle fut provoquée par sa fidélité à la musique de Tartini, tantôt on allègue que la faible sonorité de son jeu s'accompagnait d'un maniérisme qui répugnait à la masse du public.

Si Pagin cessa de se faire entendre au Concert Spirituel, à partir de 1750, du moins l'audition de quelques-uns de ses élèves permettait-elle de rappeler la haute valeur de leur maître. C'est ainsi qu'à la séance du lundi de Pâques, 20 avril 1777, Barrière, disciple de Pagin, ayant exécuté un concerto de violon, le *Mercure* écrivait : « La netteté, la justesse, la délicatesse et la sensibilité paraissent être on ne peut pas plus propres à ce jeune artiste, qui a été très bien accueilli, et qui fait déjà beaucoup d'honneur à son maître[4]. »

Toujours est-il qu'en 1770, époque à laquelle l'entendit Burney, Pagin faisait partie de l'orchestre du comte de Clermont, où il occupait l'emploi de premier violon. Mais il appartenait depuis longtemps déjà à la musique du prince, puisque, en 1759, de Jèze, en le faisant figurer sur sa liste des « Maîtres de violon », indiquait son adresse : « à l'Abbaye[5]. » Il habitait donc à l'abbaye Saint-Germain des-Prés dont Clermont était titulaire depuis la mort du cardinal de Bissy, et où le flûtiste Blavet logeait également[6].

On ignore la date de la mort de Pagin, qui vivait encore en 1785 et qui, dans les *Tablettes de Renommée des musiciens*, était l'objet de la note suivante : « Excellent violon, digne élève du célèbre Tartini, et supérieur surtout dans le *Cantabile* et l'*Adagio*. Au Marais[7]. » Il excellait dans l'interprétation des *Adagios*, et La Borde, prenant à partie Laurent Garcins, auteur du retentissant *Traité du Mélodrame*, qui prétendait qu'on ne pouvait mettre d'expression dans une sonate, ripostait à cette allégation en citant Pagin : « S'il [Garcins] a eu le bonheur d'entendre jouer des *Adagio* à MM. Pagin et Gaviniès, et qu'il ne leur ait pas trouvé de l'expression, ce n'est pas eux qu'il faut plaindre[8]. »

1. *Catalogue* de Boisgelou. A propos des concertos de Tartini, Boisgelou dit encore : « Les vrais connaisseurs aimaient à les entendre exécuter par M. Pagin, le seul Français qui ait rendu la musique de Tartini comme elle demande à l'être. »

2. *Lettre sur Omphale* (*Correspondance littéraire*, t. XVI, p. 309).

3. *Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal ur les remarques au sujet de sa lettre d'Omphale. A Paris, le jour de Pâques, 2 avril 1752, à la sortie du Concert* (*Correspondance littéraire*, t. XVI, p. 312. — Voir aussi *Mercure*, mai 1752, p. 191).

4. *Mercure*, mai 1767, p. 190.

5. De Jèze, *L'Etat de Paris*, 1759, p. 186.

6. Le cardinal de Bissy était mort le 15 août 1737. Voir : L. de la Laurencie, *Deux Imitateurs français des Bouffons, Blavet et Dauvergne* (*Année musicale* 1912, p. 69).

7. *Tablettes de Renommée des Musiciens*, 1785.

8. Voir *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts*, t. III, 1780, pp. 34, 35, Lettre II. *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780).

II

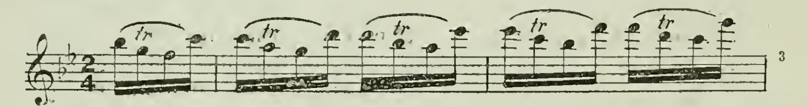
La seule œuvre de violon qu'ait laissée Pagin consiste dans le recueil de six sonates qu'il publia à l'aide de son privilège du 16 mars 1748 :

I. *Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre I (1748).

Morphologie. — Disposées en trois ou quatre mouvements[1], les sonates de Pagin, lorsqu'elles se coulent dans le moule ternaire, revêtent la forme A, B, B′, c'est-à-dire qu'après la pièce lente servant de préface, il y a deux mouvements vifs consécutifs[2]. D'ailleurs, le fait de la présence de deux *Allegros* mis à la suite l'un de l'autre n'est pas spécial aux sonates en trois mouvements, car la Sonate IV, qui en comprend quatre, correspond au type A, B, B′, A′; des deux *Allegros* B, B′, le premier B est à quatre temps, l'autre en 3/8. Quant au morceau final, il se présente sous les espèces d'un *Andante* écrit en mineur sur la tonique générale *fa*.

Thématique et composition. — Très variée et très violonistique, la thématique de Pagin prend, dans certains mouvements, notamment dans le *Cantabile* 3/4 par lequel s'ouvre la Sonate III, un caractère plus moderne et se rapproche du facies que nous avons déjà signalé chez quelques-uns de nos violonistes. Ce *Cantabile* se tient, en effet, sur les confins de la *Romance*.
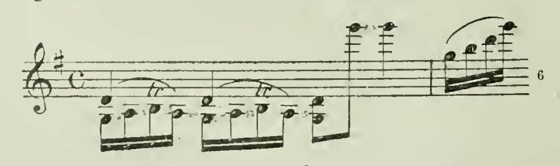
Élève de Tartini, Pagin imite çà et là les « manières » de son maître. C'est ainsi qu'il glisse volontiers des trilles dans ses mélodies ; le passage suivant rappelle les dispositifs pris par Tartini dans la Sonate I de son œuvre V et dans la Sonate VI de son œuvre :



Pagin écrit même des chaînes de trilles, des gammes trillées[4], et trille des points d'orgue[5].

Il fait aussi un usage très fréquent des pédales, soit inférieures, soit supérieures, de manière à étager les sonorités. C'est là une habitude commune à plusieurs violonistes des environs de 1750, et nous l'observerons notamment chez Branche.
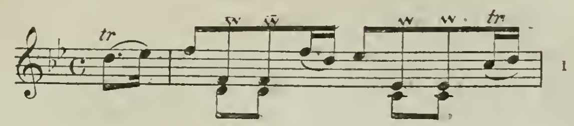
La mélodie de Pagin présente encore de grands écarts; elle sautera brusquement de l'extrême grave à l'extrême aigu :



Par moments, le violon semble manifester une tendance à s'accompagner lui-même, tendance qui se caractérise déjà par l'emploi de pédales ajoutées à des
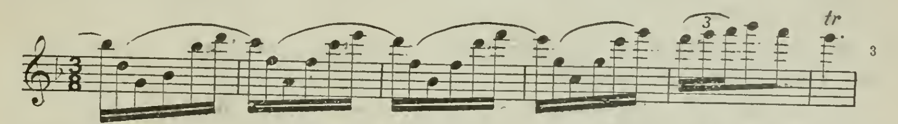
1. Les Sonates I en *ré* majeur et IV en *fa* majeur se composent de 4 mouvements.
2. Sonates II, III, V, VI.
3. *Allegro* 2/4 de la Sonata II.
4. *Largo* 3/4 de la Sonata V. Voir aussi l'*Allegro* C de la Sonata I.
5. *Allegro* 3/4 de la Sonata II.
6. *Allegro* C de la Sonata III.

batteries et réalise, à intervalles rapprochés, des passages soudains de l'aigu au grave :



Les *Allegros* de Pagin, découpés en reprises, admettent des réexpositions régulières, et sa dynamique comporte l'indication : *Pianissimo*[2].

Technique. — Remarquable virtuose, Pagin écrit des traits extrêmement perchés, tel celui-ci où, par la répétition d'une même formule mélodique, il parvient jusqu'à la septième position, à laquelle il effectue un trille sur le *sol* aigu :



Son archet enfile aisément de longs traits flexueux en sextolets de doubles croches, et le violoniste indique l'articulation avec beaucoup de précision ; c'est ainsi qu'il marque de la façon suivante des alternances de *spiccato* et de lié dans des arpèges où interviennent des doubles cordes :



Au point de vue de la diversité des coups d'archet, les six variations de l'*Aria* final de la Sonate VI présentent un très vif intérêt. Pagin y étale tout son savoir-faire[5].

Charles-Antoine Branche.

I

Dès les premières années du dix-septième siècle, le nom de Branche est représenté parmi les musiciens de Gaston d'Orléans ; c'est ainsi que René Branche, joueur de violon, fait partie de la bande des seize instrumentistes qui, en 1626, touchent chacun 275 livres chez ce prince[6]. Au siècle suivant, on rencontre un Antoine Branche, musicien à Lyon, en 1732[7].

Nous ne savons si le musicien qui va nous occuper a quelque parenté avec ces artistes. On remarquera que son père portait le même prénom que le Branche signalé à Lyon en 1732. Il naquit à Vernon (Eure), le 31 mars 1722, d'Antoine Branche, maître à danser, et de Nicole Picot, et fut baptisé à la paroisse Notre-Dame de cette ville[8].

1. *Andante* C de la Sonata II.
2. *Allegro* 3/4, Sonata II.
3 et 4. *Allegro ma poco* 3/8 de la Sonata IV.
5. Cartier insère dans son *Art du violon* un *Adagio* fort difficile de Pagin qui est tiré de la Sonata VI (*mi* ♭ C). Cartier range Pagin parmi les violonistes de l'Ecole italienne.
6. Bib. de l'Opéra. *Ms. Thoinan, Musiciens du Roi. Notes diverses*, p. 371.
7. Communiqué par M. Léon Vallas.
8. Nous donnons ici l'acte de baptême de Branche : « L'an de grâce mil sept cent vingt-deux, le trente et un de mars, par nous Jean-Gabriel de la Vigne, prestre habitué de la pa-

Ses parents ne s'étaient pas mariés à Vernon, dont, du reste, ils n'étaient pas originaires, car l'acte de baptême de leur premier enfant, né à Vernon, Jeanne-Antoinette Branche (1711), porte que « lesdits père et mère ne sont habitants de Vernon que depuis quatre mois ». De 1711 à 1722, six enfants, cinq filles et un fils, naquirent dans cette ville au ménage d'Antoine Branche. En voici la liste, telle qu'elle résulte d'un relevé effectué à l'état civil de Vernon :

1° Jeanne-Antoinette, née le 6 novembre 1711 ;
2° Catherine-Antoinette, née le 2 août 1713 ;
3° Antoinette-Catherine, née le 28 décembre 1715 ;
4° Marie-Catherine, née le 11 juin 1718 ;
5° Marie-Josephe, née le 17 mai 1721 ;
6° Charles-Antoine, né le 31 mars 1722.

Les registres de l'état civil de Vernon ne mentionnent plus le nom de Branche après 1722.

Charles-Antoine dut recevoir ses premières leçons de violon de son père, qui, en sa qualité de maître à danser, pratiquait cet instrument. Nous ne possédons du reste aucun document sur son enfance et sur sa première jeunesse; ce qu'il y a de certain, c'est qu'il dut faire de rapides progrès sur le violon et aussi dans la composition, puisque, à l'âge de vingt-six ans, il publiait un Livre de sonates et occupait un emploi de premier violon à la Comédie française.

Les registres des privilèges signalent, en effet, que le 20 décembre 1748, un privilège général, valable douze ans, à partir du 29 novembre, est accordé au sieur Branche pour « plusieurs Sonates à violon seul, Duo, Trio, Quatuor, Concertos et plusieurs autres pièces de musique instrumentale de sa composition[1] », énumération qui témoigne de l'ambition et de la fécondité du jeune musicien.

Il ne nous est cependant resté qu'une seule œuvre de lui, un *Premier Livre de sonates à violon seul et basse,* daté de 1748, sur lequel Branche s'intitule « premier violon de la Comédie française », et dont le *Mercure* annonça l'apparition au mois d'avril 1749[2]. Cependant, la Bibliothèque du Conservatoire possède la partie de violon principal d'un des concertos visés dans le privilège de 1748[3]. Branche dédiait ce premier ouvrage à un amateur de musique qui l'entourait de sa protection, le marquis de Caraman, colonel de dragons :

« Votre goût et vos talens pour tous les arts, écrivait-il, vous font un devoir de leur accorder votre protection. Témoin de vos succès, permettez-moy, Monsieur, de publier l'honneur que j'ay eu d'y contribuer. Ce premier essai de mes veilles, que je prens la liberté de vous offrir, mérite d'autant plus votre indulgence et vos bontez, qu'il est, en quelque façon, votre ouvrage, et que je n'aurois

roisse de Notre-Dame de Vernon, a esté baptisé un fils, né dudit jour, du mariage d'Antoine Branche, maistre à danser, et de Nicolle Picot, sa femme, de ladite paroisse Notre-Dame. Lequel enfant a esté nommé Charles-Antoine, par Charles Chevalier, maistre écrivain de la paroisse de Sainte-Geneviève, et par Marguerite Morand, femme de Benois de Benois, trompette du Roy, de ladite paroisse Notre-Dame. » Signatures. (*Etat civil de Vernon. Paroisse Notre-Dame, Baptêmes, Mariages, Sépultures*, du 21 janvier 1722 au 21 janvier 1723, 14e feuillet, n° 60.)

1. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 445.

2. *Mercure,* avril 1749, p. 164. Le nom du musicien y est orthographié *Franche.*

3. Cette partie de violon principal est manuscrite; elle porte simplement le titre suivant : *Concerto* | *Violon Principal.*

osé l'entreprendre, si vous n'aviez encouragé mon génie; daignez donc l'accepter, comm'un gage de ma reconnoissance et du profond respect avec lequel je suis, etc.

« BRANCHE[1]. »

Notre musicien se plaçait effectivement en tête des cinq violons de la Comédie française en 1749, devant Piffet, Chartier, Perrin et Sénéchal[2].

Un règlement du 9 avril 1753, relatif aux employés et aux gagistes de ce théâtre, porte que Branche est chargé du « détail total de l'orchestre »; à cet effet, il recevait 500 livres d'appointements et 100 livres pour les répétitions, avec la réserve que cette dernière somme ne lui serait pas payée dans le cas de la suppression des ballets[3].

L'orchestre de la Comédie française se composait en 1758 de douze musiciens: le premier touchait 650 livres et le deuxième 600 livres; il y avait trois musiciens à 500 livres et sept à 400. La dépense totale pour l'orchestre s'élevait donc à 5.500 livres. La signature de Branche que nous reproduisons ici est relevée sur l'*État des sommes à payer aux Musiciens cy-après dénommés pour leurs appointements, pendant le mois d'avril 1760*[4].

Jusqu'en 1764, il resta chargé par les comédiens du recrutement et de la direction de l'orchestre, qui comprenait alors sept violons[5]. Il cesse de compter au nombre de ceux-ci à partir de 1765, où un nommé Grenier le remplace et amène avec lui une autre équipe de violonistes. Branche fut retraité à la Comédie française en 1766 et reçut une pension de 500 livres[6].

En dehors de ses fonctions à la Comédie, Branche s'adonnait au professorat, et de Jèze le compte en 1757 au nombre des maîtres pour le violon[7]; il figure encore « comme professeur de violon, rue de la Harpe », sur la liste des musiciens qui avaient adhéré à l'entreprise de Peters, à la suite de son *Mémoire* de juin 1767[8].

Branche vivait probablement encore en 1779, car l'*Almanach musical* de cette année indique un maître violon de ce nom qui habite cloître Saint-Benoît[9]. Nous ignorons la date de sa mort.

D'autres musiciens du nom de Branche ont vécu dans la deuxième moitié du

1. Ce Livre, gravé par M[lle] Bertin, se vendait 12 livres.

Premier Livre | *De* | *Sonates* | *A Violon seul* | *Et Basse* | *Dédiées* | *A Monsieur Le Marquis* | *De Caraman* | *Colonel de Dragons* | *Par* | *M. Branche* | *Premier violon de la Comédie Française* | Gravées par M[lle] Bertin | Prix 12 livres | A Paris. — Le marquis de Caraman, dont il est ici question, était Victor-Maurice de Riquet, né en 1727; il était mestre de camp d'un régiment de dragons de son nom depuis le 1[er] décembre 1745. (La Chesnaye Desbois, XVII, p. 129.)

2. *Nouveau Calendrier historique des Théâtres*... Paris, Duchesne, 1749, p. 29.

3. Bonassies, *La Musique à la Comédie française*, p. 30.

4. Arch. de la Comédie française. *Etat émargé*. Somme à payer par le caissier Baron. Les violons sont : Branche, Noel, Blondeau, Milandre, Girard et Conrard. Il y a 2 hautbois, Bérault et Madroux; 2 violoncellistes, dont Patouart, et un basson, Dupré.

5. *Almanach historique et chronologique de tous les Spectacles*, 1764, p. 65.

6. *Spectacles de Paris*, 1767, p. 43. *État des anciens employés retirés avec pension à la Comédie française*.

7. *Etat de Paris*, 1757, p. 174.

8. M. Brenet, *Les débuts de l'abonnement de musique* (*Mercure musical*, 15 octobre 1906, p. 269).

9. *Almanach musical*, 1779, p. 2.

dix-huitième siècle. Étaient-ils parents de Charles-Antoine? Il est difficile de l'affirmer. Toutefois, on peut remarquer que son oncle Nicolas Branche a dû laisser des enfants.

Parmi ces musiciens, nous signalerons un sieur Branche, premier violon en 1767 du concert d'Orléans, où il touchait 500 livres[1]. De plus, le *Mercure* de 1771 annonçait des *Ariettes choisies mises en sonate pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement de violon,* par Mlle Branche, en laquelle on serait assez tenté de voir une sœur ou une cousine germaine de Charles-Antoine[2].

Branche fut un violoniste habile et un excellent musicien. Boisgelou porte sur lui le jugement suivant : « *Et habent sua fata libelli.* Ces sonates, où l'on trouve du chant, de l'harmonie et une excellente facture, n'ont pas eu le succèz qu'elles devoient avoir; quelques difficultés auxquelles les Amateurs étaient alors moins familiarisez[3]. »

II

Des œuvres de musique instrumentale, dont la publication faisait l'objet du privilège du 29 novembre 1748, nous ne connaissons que les compositions ci-après :

I. *Premier Livre de Sonates à Violon seul et Basse* (1748).

II. *Concerto à Violon principal* (ms.) dont seule la partie de violon principal a été conservée (Bibl. du Conservatoire).

Morphologie. — L'œuvre I d'Antoine Branche comprend douze sonates qui toutes, sauf la Sonate X, sont constituées par trois mouvements, et appartiennent aux types A, B, A' et B, A, A'. La Sonate X a la forme A, B, A', B'.

Dans les cas où le début de la composition s'effectue par une pièce lente, celle-ci cadence à la dominante[4]; la terminaison s'opère souvent par un morceau varié. Ainsi, on trouve un *Menuet* avec sept variations à la fin de la Sonate III, et un *Aria* 2/4 avec quatre variations comme conclusion de la Sonate V.

Branche aime beaucoup à clore ses sonates par des *Rondeaux* (Sonates VII, X, XII), qu'il traite avec une facilité et une grâce charmantes. Les désignations des divers mouvements, toutes italiennes, n'admettent qu'un seul mot et se dispensent du luxe d'épithètes adventices que nous avons relevées chez quelques violonistes antérieurs.

Thématique et composition. — Très orné, très affouillé, le style d'Antoine Branche se distingue par des qualités d'aisance et d'expression. Dans le *Preludio Grave* C de la première Sonate, il se fleurit de longs traits modulants, et l'*Adagio* en *ut* mineur de la Sonate III déroule une ample mélodie aux panaches multiples qui ne manque ni de souffle ni de puissance. L'ornementation en est extrême :

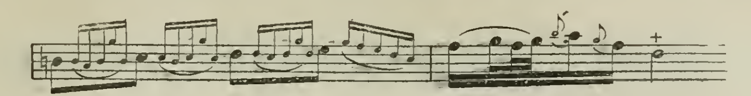


1. Arch. dép. du Loiret, C. *Projet de dépense du Concert d'Orléans pour l'année 1762.* Voir : *Les Auteurs dramatiques de l'Orléanais* par Paul Leroy et H. Herluison. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* t. XXI, pp. 788-789.

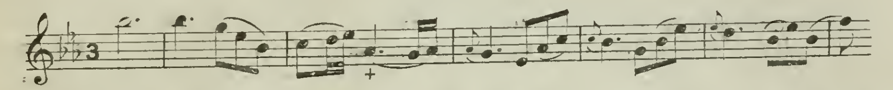
2. *Mercure,* mai 1771, pp. 199-200. Cet ouvrage se vendait à Paris, chez Madame Bérault, marchande de musique, rue de la Comédie française, au Dieu de l'Harmonie.

3. *Catalogue ms.* de Boisgelou.
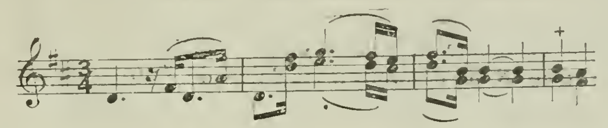
4. Par exemple, dans le *Largo* 3 de la Sonata IV et dans l'*Adagio* C de la Sonata V.



Sous une forme plus sobre, plus concise, plus ramassée, le bel *Adagio* de la Sonate IV, en *sol* mineur, est d'un sentiment profond, méditatif, avec des inflexions qui annoncent déjà la musique moderne :
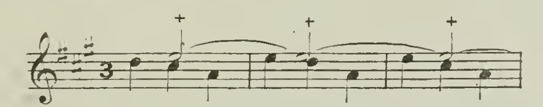


Aux *Allegros*, Branche affecte une thématique vive, aiguë, où les motifs saccadés abondent, où la mélodie se casse brusquement, puis repart en sursautant grâce à l'utilisation fréquente de la formule iambique : ♩ ♩, chère à Dauvergne[1]. Voici, par exemple, le début martial, énergique, de l'*Allegro* C de la Sonate VII :

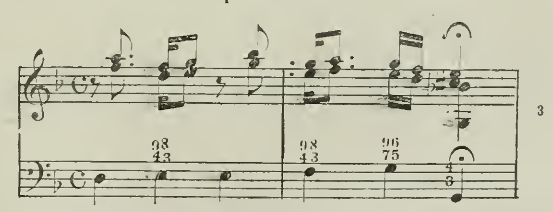


On trouve même dans l'*Allegro* C de la Sonate I une véritable cadence figurée, en triples croches, après un passage à la dominante, *la* mineur, lequel conclut sur un arrêt prolongé que marque l'accord de petite sixte de *ré* avec la quarte superflue.

Une des caractéristiques de l'écriture violonistique de notre auteur consiste dans l'emploi des pédales. Non seulement il soutiendra d'une pédale de tonique l'ondulante mélodie de l'*Allegro* final de la Sonate X, mais encore il y introduira une curieuse pédale trillée de dominante :



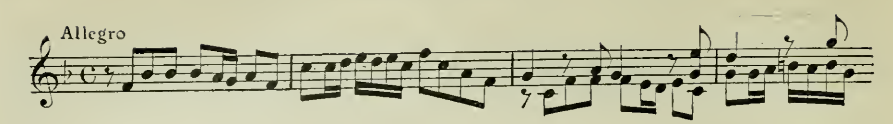
Parfois aussi ses rythmes se compliquent de syncopes intérieures[2]. Enfin, Branche manie habilement les imitations, et son harmonie se rehausse de touches précieuses et raffinées. Voici, par exemple, une série d'accords de neuvième précédant une cadence sur l'accord de petite sixte :



[3]

Cartier a inséré (p. 252, de son *Art du violon*) une belle *Fugue* de Branche, qui est tirée de la Sonate II. En voici le début :
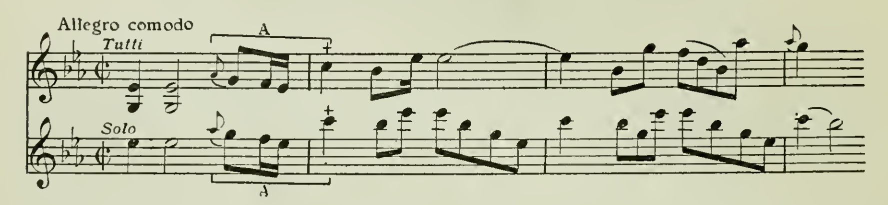
1. Voir plus haut. — 2. *Allegro* 2/4 de la Sonata XI. — 3. *Allegro* C de la Sonata I.



Au point de vue de la composition, on peut dire que, généralement, les *Allegros* de Branche prennent la forme sonate ternaire à un seul thème, car la réexposition y est de règle après le développement.
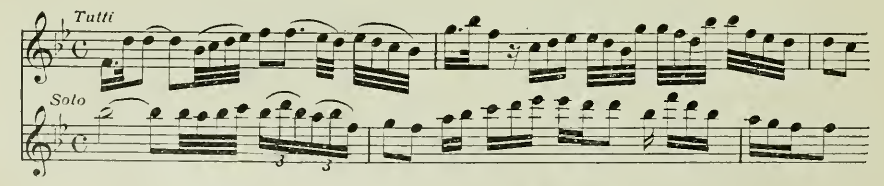
Que si des sonates à violon seul nous passons au *Concerto à violon principal*, dont malheureusement les parties d'accompagnement ne nous ont pas été conservées, nous constatons que cet ouvrage, divisé en trois parties : *Allegro commodo* ₵, *Adagio assai* C et *Tempo di Minuetto*, 3/4, et écrit en *mi* ♭, tandis que l'*Adagio* adopte le ton de la dominante *si* ♭, se rapproche, comme les concertos de J.-M. Leclair, des compositions analogues de Tommaso Albinoni. Le nombre des groupes T. S. s'élève à 3 pour l'*Allegro* du début, alors que l'*Adagio* médian ne présente que deux interventions du *Solo*, tout comme le *Menuet* final.

Dans le premier morceau, le thème du *Solo* est le même que celui du *Tutti*, le *Solo* transportant ce thème plus haut dans l'échelle et brodant ses incises les plus caractéristiques. Nous donnons ici le début du *Tutti* et du premier *Solo* :

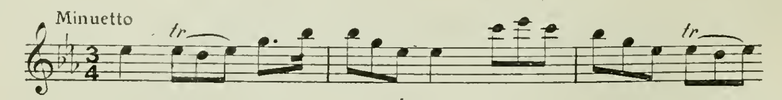


L'incise A donne lieu, dans le développement, à un passage fort difficile que nous examinerons plus loin.

Pour l'*Adagio*, Branche met en œuvre deux motifs distincts, confiés respectivement au *Tutti* et au *Solo* :
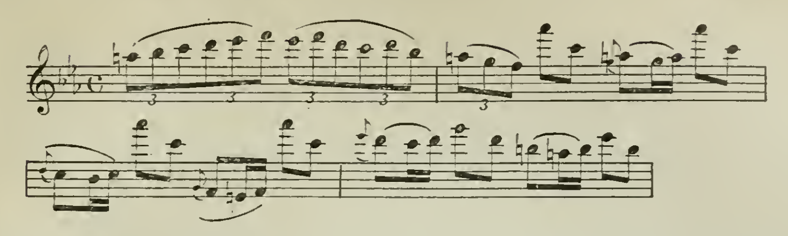


Enfin, c'est le *Solo* qui propose le thème du *Menuet* :
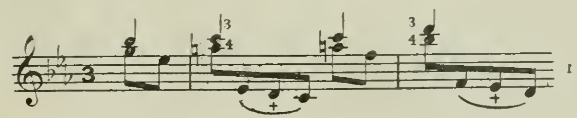


thème qui reçoit ensuite une abondante ornementation.
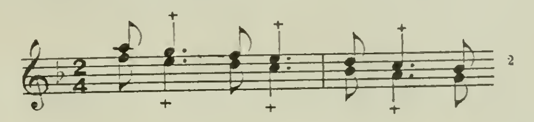
Technique. — Branche apparaît comme un de nos plus brillants violonistes. Habitué aux positions élevées, il y exécute les ruchages les plus minutieux et les plus difficiles. Nous signalerons tout particulièrement le passage suivant emprunté au concerto (*Allegro commodo*) qui porte sur l'incise A citée plus haut, et au cours duquel le violoniste français se montre le digne émule de Locatelli :



Sans offrir des difficultés aussi considérables, les sonates n'en sont pas moins d'exécution vétilleuse. Branche se sert adroitement des doubles cordes, et souvent il les doigte :
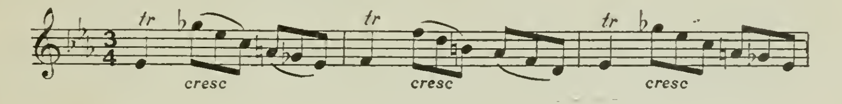

[1]

Il exécute des doubles trilles en séries :


[2]

Enfin, son archet entraîné et souple manie aisément le *staccato,* et réussit de longues ligatures[3].

Nous terminerons ces quelques remarques sur la technique de Branche en observant que la dynamique de notre auteur prend une part déjà notable au rendu expressif de sa mélodie. A cinq reprises différentes, il marque un *crescendo* = *cres* dans le *Menuel* terminal de son Concerto :



Jacques-Philippe Lamoninary.

I

Les corporations de joueurs d'instruments établis dans toutes les villes de quelque importance n'ont pas seulement, comme on pourrait le croire, produit de simples ménétriers ou de modestes musiciens municipaux ; plusieurs d'entre elles virent éclore des talents qui dépassèrent le cadre provincial ; tel est le cas de la communauté des joueurs d'instruments de Valenciennes qu'illustra Jacques-Philippe Lamoninary.

Chose singulière, Jacques-Philippe Lamoninary n'appartenait point à une famille de musiciens, mais bien à une famille d'industriels se livrant à la fabrication de la porcelaine[4]. Il était le deuxième fils d'Humbert Lamoninary et de

1. *Minuetto* 3 de la Sonata III.

2. *Allegro* C, Sonata XI.

3. *Preludio Grave* C de la Sonata I. *Allegro* C de la Sonata V.

4. A. Lejeal, *Recherches historiques sur les Manufactures de faïence et de porcelaine de l'arrondissement de Valenciennes,* p. 61.

Marie-Madeleine Jacquin, et naquit à Maroilles, arrondissement actuel d'Avesnes, le 14 juillet 1707[1].

Son nom apparaît pour la première fois sur les comptes de la communauté des joueurs d'instruments de Valenciennes en 1723, où, sous la rubrique des recettes provenant des droits d'apprentissage, que payaient ceux qui voulaient « aller jouer en ville », on lit :

« Du nommé Moninary, reçu 6 livres[2]. »

L'apprenti musicien avait alors de seize à dix-sept ans, et les archives de Valenciennes montrent qu'il résida dans cette ville de 1723 à 1775.

Il figure au chapitre de la taille pour 1 livre 6 deniers de 1725 à 1727, puis pour 18 *pattars*[3] en 1727-1728, et ainsi de suite jusqu'en 1733 pour des sommes variant de 8 à 19 *pattars*. En 1749-1750, Lamoninary est maître juré de la communauté, et, de 1768 à 1775, il est compté parmi les contribuables de première classe pour la taille, à raison de 24 ou 32 *pattars*[4].

Son nom disparaît sur les comptes à partir de 1775, mais nous ne tarderons pas à le retrouver sur des documents de comptabilité de la chapelle Saint-Pierre, et cela jusqu'en 1779.

Le 6 mars 1734, Jacques-Philippe Lamoninary épousait à Valenciennes, en l'église Saint-Nicolas, Marie-Magdeleine Wyscart[5]. Voici la signature qu'il appose sur son acte de mariage :

C'est vers cette époque qu'il entra à la musique de la Chapelle Saint-Pierre, car les *Estats de la Musique de la Chapelle Saint-Pierre* portent pour 1735, au titre de la symphonie, la mention suivante :

« A Jacques Lamoninary pour soixante-deux jours de salut à raison de 20 pattars :... 184 livres. »

Le musicien touche la même somme en 1736, 1757, 1759, 1760, 1768 et 1779[6].

Qu'était donc ce salut à la collaboration duquel contribuait Lamoninary? C'était une des institutions les plus curieuses de Valenciennes, institution sur

1. A. Lejeal, *loco cit.* Lamoninary ne s'appelle pas Jean comme le disent Fétis (t. V, p. 181) et Eitner (t. VI, p. 26). Il n'est pas né non plus à Valenciennes.

2. Arch. de Valenciennes : *Compte de la Communauté des joueurs d'instruments... depuis la Sainte-Cécile de l'année 1723 jusqu'à pareil jour 1724.* H. 2. 263-264. La mention ci-dessus figure au « Premier chapitre de Recette à cause des droits d'apprentissage portant six livres que doivent payer ceux qui veulent aller jouer en ville. »

3. Arch. de Valenciennes. *Ibid.* Pour la valeur du *pattar* voir plus loin.

4. *Ibid.*

5. « Le 6 de mars 1734, après la publication de trois bans dans cette église [Saint-Nicolas], furent épousés par le Sr Lannoy, député de Mr Chauvin, curé de cette paroisse, après qu'il eût pris leur consentement mutuel, Jacques-Philippe Lamoninary, natif de Maroilles, et Marie-Magdelaine Wyscart, tous deux de cette paroisse, furent prits comme témoins qui ont signées [*sic*]. » (Valenciennes, *Etat civil.* Paroisse Saint-Nicolas. *Mariages,* 1706-1737 (Registre 16.) Un autre Lamoninary signe avec Jacques-Philippe.

6. Arch. de Valenciennes. *Pièces relatives à la musique de la Chapelle Saint-Pierre,* G. 535-537. Le *pattar* valait 0 livre 10 = 2 sols.

laquelle MM. Desfontaines, Hécart et Cellier nous apprennent quelques détails intéressants.

La Chapelle du Magistrat, sous l'invocation de saint Pierre, possédait, en effet, une maîtrise composée de chanteurs et d'instrumentistes qui, tous les jours, à quatre heures du soir, exécutaient le salut dit de Saint-Pierre, dont l'origine remontait au seizième siècle. Ce *Salut de Saint-Pierre* constituait une des principales manifestations artistiques de Valenciennes, où la musique était en grand honneur, et où d'anciennes fondations richement dotées entretenaient des exécutions quotidiennes[1]. Il y avait même un quatuor de hautbois qui, tous les jours de marché, jouait au balcon du beffroi.

Un règlement du 16 janvier 1623 nous renseigne sur les salaires des musiciens qui prenaient part au *Salut de Saint-Pierre*. En 1682, celui des joueurs de violon était de 6 *pattars*. D'après M. Cellier, le Magistrat, dans le but de réveiller le zèle des musiciens de Saint-Pierre, édicta en 1697 un règlement nouveau tendant à faire de la maîtrise tout à la fois une Académie de musique et une Société lyrique destinée à donner des concerts. Située au-dessus de la halle au blé, près du théâtre actuel, la salle des concerts fut démolie en 1810, et on en vendit les matériaux le 13 décembre de cette même année[2].

Au *Salut de Saint-Pierre*, « des voix de basse-taille, de haute-contre, de ténor et de dessus se faisaient entendre accompagnées de tous les instruments à cordes et à vent qui formaient un grand orchestre. Chaque musicien assistant recevait un jeton de présence dont il touchait la valeur à la fin de chaque mois[3] ». Dirigé par un maître dont la sévérité ne laissait passer aucune faute, le *Salut de Saint-Pierre*, écrit M. Desfontaines, était une véritable pépinière de musiciens[4].

Au reste, la maîtrise de Saint-Pierre se faisait entendre en maintes circonstances, notamment le jour de la Saint-Louis, qui était la fête des hospices de la ville. Ce jour-là, les musiciens exécutaient dans le chœur de la chapelle de l'hospice général une messe solennelle à grand chœur et à grand orchestre, terminée par un *Te Deum* en faux bourdon. Ajoutons que l'orchestre du spectacle se recrutait parmi les musiciens de Saint-Pierre[5].

Jacques-Philippe Lamoninary jouait du violon dans cette compagnie, et, non content d'y faire apprécier un remarquable talent d'exécution, il donna, à partir de 1749, un certain nombre d'œuvres qui parurent à Valenciennes, en même temps qu'à Paris.

Le 27 juin 1749, un privilège général valable douze ans, à compter du 20 juin, était accordé à Lamoninary pour des « trios à deux violons et basse de sa composition[6] ». C'est à l'aide de ce privilège qu'il publia ses œuvres I, II, III.

L'œuvre I, intitulé *Six Sonates pour deux violons avec la basse*, fut dédiée au marquis de Cernay, lieutenant général des armées du roi[7], qui, après avoir encou-

1. Alph. Lefebvre [*Le Chercheur*]. *Causerie Boulonnaise : Un grand musicien s'éteint à quatre-vingt-quinze ans, en 1802, à Valenciennes. J.-P. Lamoninary*. (*France du Nord* du 2 avril 1912.)

2. L. Cellier, *Une Commune flamande. Recherches sur les institutions politiques de la ville de Valenciennes*, 1873, pp. 236 et suiv.

3. Desfontaines de Preux, *Précis historique et statist. sur la ville de Valenciennes*, 1825, p. 100.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 445.

7. François-Marie le Danois, marquis de Cernay, seigneur de Raismes, grand maréchal héréditaire du Hainaut, commandeur de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, était, en 1749, lieutenant général des armées du roi; il avait épousé, en 1729, Jeanne-Henriette-

ragé les premiers essais de Lamoninary, ne cessa de lui accorder sa protection. Aussi le musicien lui offrit-il tous ses ouvrages. Voici en quels termes il témoigne de sa reconnaissance, en tête de l'œuvre I :

« Monsieur,

« Si j'ose vous dédier mon ouvrage, je sens toutte la difficulté d'une pareille entreprise ; moins ambitieux que respectueux, je ne cherche et ne souhaite qu'à vous amuser un moment; pénétré des bienfaits que j'ai receus de vous, Monsieur, j'ose me flatter que vous voudrès bien recevoir ce foible essay de ma reconnoissance; s'il pouvoit avoir le bonheur de vous plaire, quel garant plus certain pouroit justifier ma conduite? Je ne parlerai point de votre illustre maison; un tel projet seroit au-dessus de mes forces, et, d'ailleurs, qui peut ignorer, Monsieur, que la gloire et la valeur en furent toujours inséparables? Sentimens dignes des héros qui vous ont donné le jour, et que la postérité verra avec plaisir qu'ils vous ont transmis; pardonnès à ma sincérité; elle peut blesser votre modestie, mais jamais elle ne pourra vous convaincre assès du zèle et de l'attachement respectueux avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. « LA MONINARY[1]. »

L'œuvre II publié à l'aide du même privilège et qui consiste en *Six Trios pour deux violons et la basse* est précédé d'un nouvel hommage adressé à Cernay :

« Monsieur,

« S'il falloit que le mérite des ouvrages répondît à celui des personnes illustres à qui l'on prend la liberté de les dédier, je me garderois de vous offrir les miens. Mais l'indulgence avec laquelle vous avez daigné encourager mes premiers pas dans la carrière que je cours m'a trop appris que le désir de vous plaire tient auprès de vous du talent d'y réussir. C'est ce qui m'enhardit, Monsieur, à vous présenter ce second essai, moins comme une preuve que je sois digne de vos bontés que comme un nouveau gage de la reconnaissance respectueuse avec laquelle j'ai l'honneur d'être, etc.[2]. »

Ces lignes montrent que le musicien de Valenciennes s'entendait à raffiner la littérature alambiquée et précieuse des dédicaces. Au cours de l'année 1755, il publiait son œuvre III, constitué comme le précédent par un recueil de *Six Trios pour deux violons et la basse*[3]. Cette publication s'accompagne d'un nouveau témoignage de gratitude envers son protecteur, où Lamoninary célèbre en un marivaudage respectueux les soins dont l'entoure le marquis de Cernay :

« Monsieur,

« Ma reconnoissance saisit avec vivacité toutes les occasions d'éclater au dehors. Mais à quelque point que j'en multiplie les témoignages publics, ils n'égaleront

Françoise-Colette de la Pierre. Il mourut le 2 mars 1756. (La Chesnaye Desbois, t. VI, p. 759.)

1. *Six Sonates* | *Pour* | *Deux Violons* | *Avec la Basse* | *Dédiées* | *A Monsieur* | *Le Marquis* | *De Cernay* | *Lieutenant général des Armées du Roy* | *Commandeur de L'Ordre Royal et Militaire* | *de Saint-Louis* | *Par Mr La Moninary* | *Gravées par Mme Leclair* | *Œuvre Ier* | Prix 7 livres 4 sols | A Paris | Chez la Vve Boivin, Leclerc, Mlle Castagnery | A. P. D. R.

2. *Six Trio* | *Pour* | *Deux Violons* | *et la Basse* | *Dédiés* | *A Monsieur* | *Le Marquis* | *De Cernay* | *Lieutenant général des Armées du Roy* | *Commandeur de l'ordre Royal et Militaire de Saint-Louis* | *Par M. Lamoninary* | *Gravés par Mme Leclair* | Œuvre IIe | Prix 7 livres 4 sols | A Paris | chez | L'Auteur à Valenciennes, Vve Boivin, Le Sr Leclerc, Mlle Castagnery, M. Guersan, Luthier près la Comédie française.

3. Ce recueil de six trios est annoncé par le *Mercure* de juin I, 1755, p. 194.

jamais vos bontés pour moi. Vous m'en donnès encore, Monsieur, une preuve qui m'est bien chère, en me permettant de vous faire l'hommage de ce troisième Œuvre. J'ose vous en demander une nouvelle marque : c'est de le recevoir avec cette indulgence qui encourage les talens et qui excuse les défauts de l'artiste, en faveur du respect, de la gratitude et de l'attachement dont son cœur est pénétré.

« C'est avec ces sentimens que j'ai l'honneur d'être, Monsieur, etc.[1]. »

Lamoninary avait perdu sa femme Madeleine Wyscart, mais il ne la pleura pas longtemps, puisque, dès le début de 1753, il contractait une seconde union, à Boulogne, avec Marie-Anne de la Bercomie de Gourdie, veuve d'un procureur en la sénéchaussée du Boulonnais qui répondait au nom de Jacques-Antoine Serin[2]. Ce second mariage n'eut pas une longue durée, puisque Marie-Anne de la Bercomie mourait elle-même subitement le 7 janvier 1754. D'après M. Alphonse Lefebvre, à la suite de son second mariage, Lamoninary et sa femme habitaient à Boulogne, sur la place d'Armes, « sans doute, écrit cet auteur, pour être proches de l'église Notre-Dame et du Collège de l'Oratoire, où l'artiste pouvait avoir à faire[3]. »

Sur l'acte de décès de Marie-Anne de la Bercomie, Lamoninary s'intitule « musicien de profession ». A l'enterrement assistait, outre le mari de la défunte, un sieur Jacques-Antoine Serin, chirurgien, fils de son premier mariage[4].

Lamoninary ne demeura pas longtemps à Boulogne après la mort de sa seconde femme, car en 1757 son nom reparaît parmi ceux des musiciens de Saint-Pierre, à Valenciennes[5].

Le 11 janvier 1766, il renouvelait pour dix ans son privilège de 1749, à l'effet de publier « de la musique instrumentale de sa composition[6] ». Une annonce du *Mercure*, insérée en avril 1766, faisait connaître l'apparition de l'œuvre IV, dédiée ainsi que les précédentes au marquis de Cernay, gouverneur du Quesnoy :

« Le sieur Lamoninary, qui s'est déjà fait connaître avantageusement par plusieurs ouvrages de musique de sa composition pour violon et basse, vient de mettre au jour une nouvelle production dédiée à M. le marquis de Cernay, lieutenant général des Armées du Roi, commandeur de l'Ordre Royal et Militaire de Saint-Louis, gouverneur du Quesnoy. Ce nouvel ouvrage consiste en *Six quatuors de symphonie pour deux violons, violoncelle obligé et organo*. Œuvre quatrième gravé par M. Oger. Prix 12 livres, se vend à Paris aux adresses ordinaires et à Valenciennes chez l'auteur[7]. »

Par cet ouvrage, Lamoninary prenait rang au nombre des musiciens français qui cultivaient le genre symphonique et dont la production devenait de plus en plus intense depuis 1760[8]. Il est l'occasion d'une épître dédicatoire qui témoigne, de la part du musicien, de la continuité de ses sentiments envers son Mécène :

1. *Six Trio | pour | Deux Violons | Et la Basse | Dédiés | A Monsieur Le Marquis | De Cernay Lieutenant général des Armées du Roy | Commandeur de l'ordre Royal et Militaire de Saint-Louis | Par M. Lamoninary | Gravés par Mlle Bertin* Œuvre IIIe | Prix 7 livres 4 sols | A Paris | chez L'Auteur, à Valenciennes. Le Sr Bayard, Le Sr Vernodet, Mlle Castaguery, M. Guersan.

2. Alph. Lefebvre, *loco cit.* — Jacques-Antoine Serin serait mort le 19 avril 1752.

3. *Ibid.*

4. Communiqué par M. l'archiviste de Boulogne.

5. Archives de Valenciennes, G 535-537.

6. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 455.

7. *Mercure*, avril 1766, I, p. 177.

8. Voir L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale*, 1911).

« Monsieur,

« Je vous ai fait jusqu'ici, hommage de mes productions, j'ose vous supplier d'agréer encore ce nouveau fruit de mon faible talent. Si j'eusse connu quelqu'un qui, à autant de dignité et de bonté que vous en avès, en joint un tact plus sûr et un discernement plus exquis, il eût été mon Mécène. Au motif de la plus vive reconnaissance que vous m'avès fournie, j'ose joindre l'expression des sentiments de respect et de vénération dont je suis pénétré et avec lesquels je suis[1]... »

On perd la trace de Lamoninary à Valenciennes à partir de 1779; il retourna alors à Boulogne, où il se fixa définitivement et où, selon M. Lefebvre, il donna des leçons de chant et de violon. Son nom ne figure pas sur les registres de la capitation, qui était plutôt une taxe à la charge des propriétaires, mais bien sur les rôles des sommes dues par les habitants pour l'entretien et l'éclairage des voies publiques. Lamoninary y est inscrit pour la première fois en 1781, et cette année-là, il avait pris chez lui deux pensionnaires[2].

Le vieux musicien vivait misérablement; sous la Révolution, le bureau des pauvres lui alloue des secours, tantôt en nature, tantôt en espèces; c'est ainsi qu'en l'an II il reçoit huit livres de pain, et qu'en l'an III il touche deux fois dix livres en espèces[3]. Il habitait une chambre sordide au numéro 108 de la section de la maison commune, c'est-à-dire tout au commencement de la rue de Lille, vers la place. C'est là qu'il mourut, dans la misère, à l'âge de quatre-vingt-quinze ans, le 7 brumaire an XI[4].

Son talent n'a pas échappé aux historiens de la région du Nord : « La musique, écrit Dieudonné, a eu aussi des amateurs distingués; Lamoninary, agréable violon de Valenciennes, et Cardon de Douai, violon de la Chapelle de Louis XV, ont laissé des compositions qui ont été très accueillies des amateurs[5]. » On le mettait sur le même rang que le violoncelliste Janson, et Desfontaines regrette le temps où il charmait les oreilles de ses concitoyens : « Sans un bon chef... nous n'aurons plus de Bertaut, de Janson, de Lamoninary, de Barrière, d'Aubert, de Réposte, de Gobert, etc., et encore moins de bons chanteurs[6]. »

1. *Six* | *Quatuors* | *En* | *Simphonies* | *Pour deux Violons, Alto, Violoncelle obligé* | *et Organo* | *Dédiés* | *A Monsieur le Marquis* | *De Cernay* | *Lieutenant général des Armées du Roy* | *Commandeur de l'Ordre Royal et Militaire de Saint-Louis* | *Gouverneur du Quesnoy* | *Par* | *M. Lamoninary* | *Œuvre IVe* | *Gravés par Mme Oger* | Prix 12 livres | A Paris | Aux adresses ordinaires de Musique | L'Auteur à Valenciennes | A. P. D. R. |.

2. Alph. Lefebvre, *loco cit.*

3. Communiqué par M. l'archiviste de Boulogne.

4. « Du huitième jour du mois de brumaire, l'an onze de la R. F. Acte de décès de Jacques-Philippe Lamoninary, décédé le jour d'hier, à 11 heures du matin, profession d'ancien maître de musique, âgé de quatre-vingt-quinze ans, né à Maroilles, département du Nord, demeurant à Boulogne-sur-mer, section de la Maison commune, veuf de..., fils de Humbert et de Magdeleine Jacquin.

« Sur la déclaration à moi faite par le citoyen Louis-François-Augustin Blangy, âgé de trente-cinq ans, demeurant à Boulogne, rentier qui a dit être ami du défunt, et par le citoyen Jean-François Legay, âgé de trente-sept ans, demeurant audit Boulogne, profession de commis marchand de bois qui a dit être ami et voisin du défunt, et ont signé. » (*Etat civil de Boulogne. Décès*, an XI.)

Lamoninary n'est donc pas mort le 29 août 1802, comme le dit Lejeal, mais bien le 29 octobre 1802.

5. Dieudonné, *Statistique du département du Nord* (1804), t. III, p. 123.

6. Desfontaines de Preux, *loco cit.*, p. 100. Voir aussi G. Hécart, *Recherches historiques, bibliographiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes* (1816), p. 66, et : *Sur le goût des habitants de Valenciennes pour les lettres et les arts* (1826), p. 26. Réposte figure avec Janson sur la requête adressée aux Prévôt, Jurés et Echevins de Valenciennes pour rétablir un Concert dans cette ville (Arch. de Valenciennes, nº 3183).

Le nom de cet instrumentiste modeste, auteur d'ouvrages qui intéressent particulièrement l'histoire de la symphonie française, méritait d'être tiré de l'oubli.

II

Nous rappelons ici les titres des quatre œuvres de musique instrumentale que nous devons à Lamoninary :

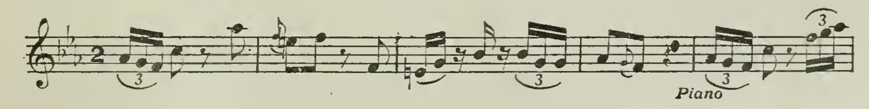
I. *Six Sonates pour deux Violons avec la Basse*, Œuvre I (1749).
II. *Six Trios pour deux Violons et la Basse*, Œuvre II (1749).
III. *Six Trios pour deux Violons*, Œuvre III (1755).
IV. *Six Quatuors en simphonies pour deux Violons, Alto, Violoncelle obligé et Organo*, Œuvre IV (1766).

Morphologie. — Les *Trios* des trois premières œuvres de Lamoninary comportent un cadre sensiblement uniforme, cadre ternaire avec cette particularité intéressante que le dernier mouvement consiste, dans le plus grand nombre des cas, en un *Minuetto* que le musicien décore de l'épithète *amoroso*. « Dans l'œuvre II, tous les premiers morceaux des sonates sont intitulés *Allegro ma non troppo*, et tous les derniers *Minuetto amoroso*. Cette adoption d'un mouvement unique pour chaque sonate est assez bizarre et doit répondre au goût plutôt « galant » de M. le marquis de Cernay[1]. »

De même, « Lamoninary se montre fidèle à son système de menuet terminal dans son œuvre IV... Ici encore, nous retrouvons le *Minuetto amoroso* à la fin de tous les quatuors que Lamoninary baptise *Sinfonie*, et qui s'établissent sur le type à trois mouvements[2]. » Ce *Minuetto* se dédouble dans les *Sinfonie* IV et VI. Il est à remarquer que quatre de celles-ci ne contiennent pas de morceau avec inflexion modale ou tonale[3]. Les mouvements lents médians, qui sont toujours des *Andantes*, conservent la tonalité générale.

Thématique et composition. — La caractéristique de la thématique des trois premières œuvres de Lamoninary consiste essentiellement dans son extrême diversité; composée de menues figures dispersées qui, tout d'abord, ne semblent se rattacher à aucune individualité thématique, l'écriture du musicien de Valenciennes se simplifie et s'éclaircit avec son œuvre IV, dans laquelle il s'inspire certainement des exemples qui lui sont donnés par l'école de Mannheim; d'où, un style beaucoup plus coulant et beaucoup plus symphonique.

Comme spécimen du style haché, morcelé qui prédomine dans les *Andantes*, nous citerons le début de celui de la Sonate II, œuvre II, en *fa* mineur :
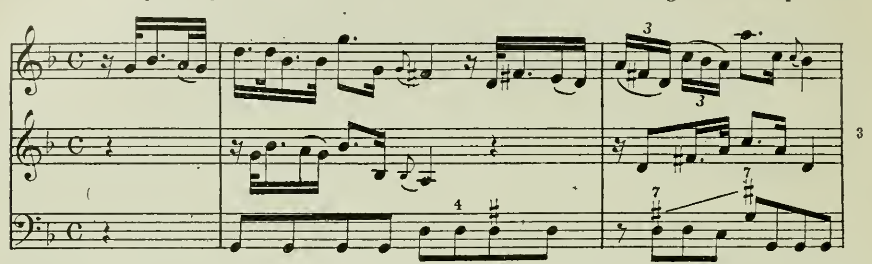


ou encore celui de l'*Andante* de la Sonate I (œuvre I).

Manifestement, Lamoninary connaît la plupart des compositions instrumentales italiennes qui se sont acclimatées en France vers 1750. Qu'il nous suffise de rappeler ici qu'au commencement de janvier 1747, des œuvres de Tessarini et de
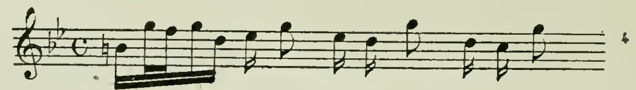
1. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *loco cit.*, p. 89.
2. *Ibid.*
3. Ce sont les Quatuors 1, 2, 3, 5.

Tartini se répandaient dans le public musical de Paris[1], et que le privilège accordé à Charles-Nicolas Leclerc, le 12 janvier 1751, lui permettait de faire connaître des pièces instrumentales d'un grand nombre de musiciens italiens, parmi lesquels nous citerons tout spécialement Baptiste Brioschi et Gioseffo Sammartini, dont l'œuvre est représenté dans la collection Blancheton[2].

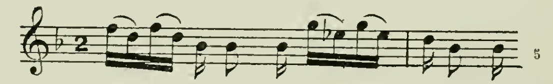
Nourri des traditions de l'art transalpin, Lamoninary n'ignore donc ni Tartini ni Veracini; il pratique l'écriture courante de la sonate italienne pour deux violons et basse, ainsi qu'on peut s'en convaincre en examinant le fragment ci-après :

 [3]

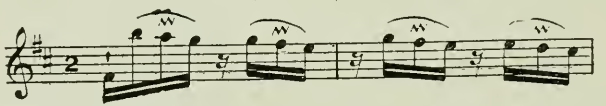
Il connaît aussi les tournures habituelles de ces divers maîtres et il se les assimile; l'exemple suivant, avec son rythme chancelant et syncopé, découle sans conteste de Brioschi et de Sammartini :

 [4]

Des dispositifs rythmiques tels que :

 [5]

si fréquents chez Brioschi, ont déjà été rencontrés par nous dans les œuvres de Dauvergne. Et quand Lamoninary écrit (*Andante* de la Sonate IV, œuvre III) :



il se souvient vraisemblablement du *Largo* de la deuxième *Sonata à quatro* d'Antonio Brioschi, lequel débute sensiblement de la même manière[6].

Lamoninary affectionne aussi les départs sur une anacrouse figurée ou sur une *roulade*, comme on disait alors[7], dispositif qu'on observe chez les Italiens, chez Richter et chez Jean Stamitz[8].

1. Le 22 janvier 1747, un privilège général, valable douze ans, était accordé au Sr Tessarini pour des *Sonates, trios* et autres pièces instrumentales de sa composition, pour une *Sonate* de Pasquali et un *Concerto* de Tartini. (M. Brenet, *Libr. musicale en Fr.*, p. 444.) Carlo Tessarini avait eu de ses œuvres publiées en France dès le mois de février 1737 (*Ibid.*, p. 437).

2. Bib. du Conservatoire de Paris.

3. *Allegro* C de la Sonata VI (*Œuvre* III).

4. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *loco cit.*, p. 90.

5. *Andante* 2 de la Sonata I (*Œuvre* I).

6. *Largo* 2/4 de la Sonata II des *Sonate a quatro* d'Antonio Brioschi, Bibliothèque nationale, V^m7 4803.

7. *Allegro ma non tropo* C de la Sonata IV (*Œuvre* II). *Allegro ma non tropo* C de la Sonata V (*Ibid.*). *Allegro* C de la Sonata I (*Œuvre* III).

8. Jean Stamitz, Symphonie 16 en *ré* majeur; X. Richter, Symphonie 3 en *ut* mineur. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1902, pp. XL, XLI du *Catalogue thématique*.

Notons encore qu'il emploie, de préférence, dans les *Minuetti amorosi,* des guirlandes gracieuses en triolets qui donnent à ces pièces une allure musquée et un peu mièvre[1].

Le *Vorhalt* de Mannheim n'est pas rare non plus; on en rencontre quelques échantillons dans les Sonates IV et VI de l'œuvre II.

« Lamoninary adopte un système mixte en ce qui concerne la coupe des premiers morceaux de ses sonates; tandis que, dans la première sonate, le début n'est pas repris, le premier morceau de la troisième (en *sol*) offre un exemple de *rentrée* régulière du thème initial après le *développement.* Cet emploi simultané des deux coupes rivales, l'ancienne et la nouvelle, est d'ailleurs fréquent, et principalement chez les maîtres italiens; il caractérise essentiellement une époque de transition où les vieux procédés subsistent avant de faire place aux nouveaux venus[2]. »

Le bithématisme existe dans les sonates de Lamoninary, mais, étant donné l'aspect contourné, fleuri, enchevêtré de la mélodie, ce bithématisme n'apparaît pas bien nettement; les thèmes sont mélangés, anastomosés, engagés les uns dans les autres. Cependant, on distingue deux unités thématiques, déjà suffisamment individualisées, dans l'*Allegro* initial de la Sonate IV (œuvre I); et la différenciation de ces deux unités ne résulte pas seulement de leur physionomie rythmique et mélodique; elle se renforce de ce que les motifs admettent chacun une tonalité distincte, le premier étant proposé dans le ton d'*ut* mineur, et le second, en *fa* mineur, dans le ton de la dominante.

Un *développement* auquel ces deux thèmes collaborent suit les deux barres; après quoi, il est procédé à une réexposition complète.

Nous sommes donc ici en présence d'une forme sonate bithématique parfaitement constituée.

L'écriture du musicien est homophone; les deux violons marchent souvent à la tierce. Dans les Sonates II, IV, V et VI (œuvre II), le premier violon, au début, est accompagné par le second, et la basse reçoit un rôle assez actif.

Il est à remarquer que l'emploi invariable du *Minuetto amoroso* en guise de finale, et surtout la qualification d'*amoroso* donnée au *Menuet,* rapproche Lamoninary de Boccherini, dont, on le sait, le *Minuetto amoroso* caractérise essentiellement le style. Ce style, contourné et « exagérément solistique » dans les *Andantes* ou les *Allegros,* se clarifie et se simplifie dans les *Menuets*; il en est exactement de même chez Lamoninary, et, à ce point de vue, notre musicien est un précurseur du maître de Lucques.
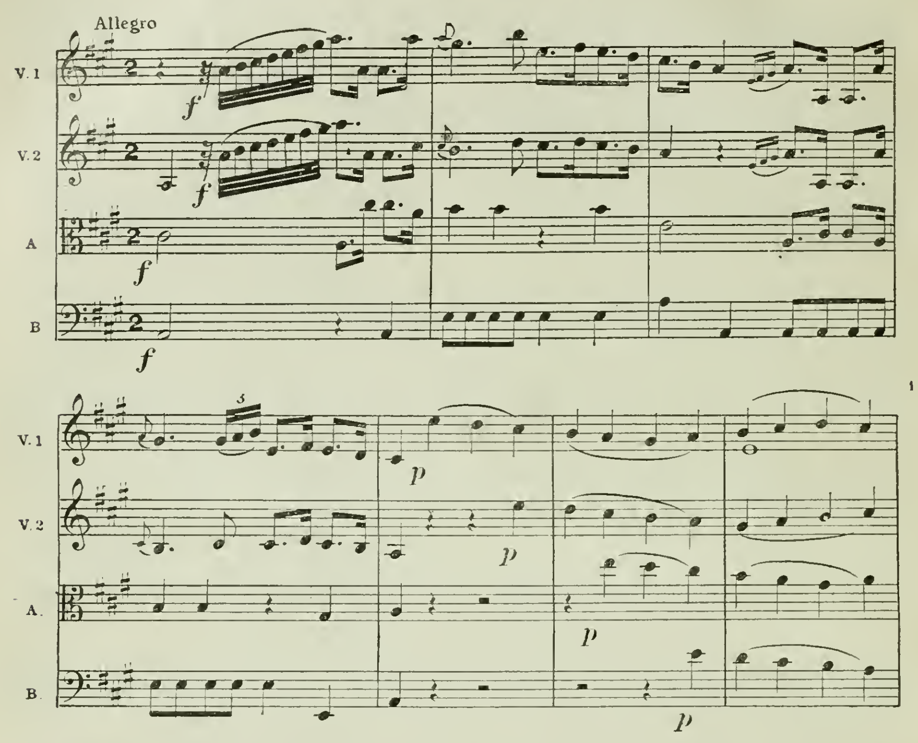
L'œuvre III nous apporte quelques changements. L'inspiration devient plus romantique : sur les six sonates de ce recueil, quatre ont des tonalités mineures. Il y a dédoublement du *Menuet* dans les numéros II, III et IV, mais l'appellation de *Minuetto amoroso* se maintient toujours. Le style, d'une technique plus avancée que dans l'œuvre précédente, est toujours nettement « violonistique » et se rattache à la grande école des Geminiani et Veracini; dans les *Menuets,* il présente, comme précédemment, une allure coulante et simple, et l'écriture reste, en général, homophone; quelquefois en opposition au début des morceaux, les violons ne réalisent que rarement de véritables imitations, et les *rentrées,* elles

1. Voir, en particulier, le *Minuetto amoroso* 3 de la Sonata III (*Œuvre* II).

2. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *loco cit.*, p. 89.

aussi, sont assez peu fréquentes. Quant aux *développements*, ils conservent un caractère de complète liberté.

Avec l'œuvre IV, la tendance à la simplification de l'écriture s'est encore accentuée; nous touchons ici au style proprement symphonique, et le bithématisme apparaît plus nettement que dans les œuvres qui précèdent :



[1]

Technique. — Lamoninary est, avant tout, un très habile violoniste qui démanche jusqu'à la sixième position et dont l'archet, souple et léger, se complaît aux délicates rocailles d'un style maniéré.

Les Miroglio.

I

Deux musiciens de ce nom, Miroglio l'aîné et Miroglio le cadet, ont laissé des compositions pour le violon. Ils étaient d'origine italienne; mais le second, fixé définitivement à Paris, y poursuivit toute sa carrière. Sur l'aîné, qui portait le prénom de Pierre, et qui était neveu de Somis, nous sommes fort mal renseigné. Nous savons seulement qu'en 1738, Pierre Miroglio jouissait d'une certaine réputation, puisque le *Mercure* du mois de juin de cette année le citait au nombre des violonistes les plus habiles de la capitale[2]. Un privilège général, pour neuf

1. *Allegro* 2 de la Sinfonia V (*Œuvre* IV). On voit ici un exemple de départ sur une *roulade*.

2. « On ne parle point, dit-il, de quelques Italiens établis à Paris, tels que Miroglio, le neveu de Sommis... » (*Mercure*, juin 1, 1738, p. 117.

ans, du 30 mars 1741, enregistré le 4 mai, l'appelle « le sieur Pierre Miroglio l'aîné, maître de musique, pour le violon, du prince de Carignan[1] ». Miroglio prenait ce privilège à l'effet de faire graver « plusieurs Sonates, Trios, musique sans paroles, de sa composition », et publia en 1741 ou au commencement de 1742 un Livre de sonates de violon, qu'il dédiait à Francesco Geminiani; le titre, mi-partie italien et français, de cet ouvrage nous apprend que l'auteur habitait grande place de l'hôtel de Soissons, tout à côté de son protecteur Carignan[2]. Enfin, le privilège accordé à Ch.-Nicolas Leclerc, le 11 janvier 1751, comporte des œuvres instrumentales de Miroglio l'aîné[3].

Il est vraisemblable d'admettre, avec Georges Cucuel, que le musicien du nom de Miroglio qui figure sur l'*Etat des appointements dus à MM. les Musiciens de feu M. de la Pouplinière pour les mois de novembre et décembre 1762* n'est autre que Pierre Miroglio[4].

Quant à Miroglio le cadet, qui prit aussi le surnom de le jeune[5], il n'était pas le fils de Pierre, comme le prétendent Fétis et Eitner, mais bien son frère, et il portait les prénoms de Jean-Baptiste. On lui doit cinq œuvres de musique instrumentale, sans compter des duos pour deux violons, pardessus de viole ou mandolines qui parurent, par livraisons, sous le titre d'*Amusements des dames*.

Son œuvre I, publiée sans indication de date et sans reproduction de privilège, est antérieure à 1750 et consiste en *Six Sonates à violon seul et basse,* qu'il dédiait, dans les termes suivants, à Mme de la Faye la cadette :

« Madame,

« Le goût décidé que vous avez pour tous les Arts, Les progrez en particulier que vous avez faits dans la Musique instrumentale et dans la Vocale, Les bontés dont vous m'honorez, voilà les différents motifs qui m'ont fait prendre la liberté de vous offrir les Six Sonates que j'ai l'honneur de vous présenter. Si l'accueil favorable que vous avez daigné leur faire, lorsque je les ai exécutez devant vous, n'étoit pas l'effet ordinaire de l'extrême politesse, qui vous est si naturelle, j'oserois presque espérer celui du Public. Mais plus je sçais qu'il est éclairé, plus j'a lieu de craindre le sort du premier ouvrage que je mets au jour, sous vos auspices. Puisse ce même public estre assez indulgent pour m'encourager à renouveler mes efforts pour lui plaire.

« J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, Madame, etc.

« MIROGLIO[6]. »

Dès le mois de janvier 1750, le *Mercure* annonçait un deuxième Livre de sonates de Miroglio le jeune, que le violoniste adressait à Guignon.

Les lignes qu'il écrit à cette occasion « A M. Guignon, premier Violon du Roy »,

1. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 441.

2. *Sonate | A Violino e Basso | Composte Da | Pietro Miroglio | Dedicate Al Sigr | Francesco Geminiani | Opera Prima |* Gravées par Mlle Vendôme | A Paris | Chez l'Autheur, grande place de l'Hôtel de Soissons | A. P. D. R. — Ce livre de six sonates ne comporte pas d'épître dédicatoire.

3. M. Brenet, *loco cit.*, p. 446.

4. G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle,* p. 354.

5. Miroglio le cadet porte ce surnom sur ses œuvres I, IV; il prend celui de « le jeune » sur son œuvre II; il ne porte aucun surnom sur les titres des œuvres III et X.

6. *Six | Sonates | A Violon seul et Basse | Dédiées | A Madame | De la Faye la cadette | Composées par | Miroglio le cadet | Gravées par Mlle Vandôme | Œuvre Ier |* Prix 6 livres | A Paris | chez | Boivin, Leclerc, Castagnerie | A. P. D. R. — Sur la famille de La Faye, originaire du Périgord, voir la Chesnaye Desbois, t. XI, pp. 251 et suiv.

ne nous intéressent pas seulement par l'éloge pompeux qu'elles contiennent du dernier « Roi des violons », mais encore par ce qu'elles nous apprennent de ses relations avec Guignon qui prit soin de lui dès sa jeunesse et fut probablement son maître :

« Monsieur,

« Si les Sonates que je prens la liberté de vous dédier ont le bonheur de vous plaire, j'avoue que je vous en devrai toute la réussite; L'imagination remplie du plus habile homme que j'aie entendu, dont le goût supérieur n'est égalé que par l'exécution la plus brillante, de vous enfin, dont les talents divers vous ont procuré la première place dans la Musique du plus Grand et du plus Auguste des Monarques; Mon Imagination, dis-je, échauffée par l'ardent désir d'être honorée d'une aprobation aussi précieuse que la votre, a produit ce fruit de mes Veilles. Oserois-je me flatter que vous ne dédaignerez pas le premier hommage public que je vous rens? Eh! ne le dois-je pas aux bontés dont vous n'avez cessé de me donner des preuves, dès ma plus tendre enfance. J'ay l'honneur d'estre, avec respect, Monsieur, etc. « MIROGLIO[1]. »

De la comparaison des signatures respectives de Miroglio *le cadet* (œuvre I) et de Miroglio *le jeune* (œuvre II), que nous donnons ci-après, il résulte bien que ces deux personnages n'en font qu'un seul :

Miroglio le cadet. Miroglio le jeune.

Puis, Miroglio se met à écrire des ouvrages symphoniques, dont le Concert spirituel reçoit la primeur en 1752. Les 11 mai et 1er juin de cette année, on y exécute, en effet, des symphonies de Miroglio[2]. A la date du 8 décembre de la même année, le journal précise et indique qu'on joua ce jour-là « la troisième ouverture du troisième œuvre de Miroglio[3] ». Ce troisième œuvre, dédié à Mme Chicoyneau de la Valette, qui protégeait le musicien, se composait d'*Ouvertures à quatre parties,* écrites dans la forme italienne en trois mouvements, pour deux violons, alto et basse, et fut annoncé le 15 novembre 1751[4]. L'épître dédicatoire que Miroglio place en tête de son ouvrage célèbre le goût et les talents de sa protectrice :

« Madame,

« Plus votre goût est sûr et délicat, plus vos talents sont distingués, plus je dois appréhender d'exposer cet ouvrage à vos yeux. Cette crainte ne peut céder qu'au désir extrême de vous donner un témoignage publique de mon attachement, ma reconnaissance, et du profond respect, avec lequel j'ay l'honneur d'être, Madame, etc. « MIROGLIO[5]. »

1. *Six* | *Sonates* | *A* | *Violon Seul Et Basse* | *Dédiées* | *A Monsieur* | *Guignon* | *Premier Violon du Roy* | *Composées* | *Par Miroglio Le Jeune* | *Œuvre IIe* | Prix 6 livres | A Paris | Chez | Madame Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or | Mr le Clerc, Md, rue du Roule, à la Croix d'Or | Mlle Castanieri, rüe des Prouvaires, à la Musique Royale | A Lion | M. de Brotonne, rue Mercière | Avec Privilège du Roy | Gravées par Mlle Vandôme.

On lit dans le *Mercure* de janvier 1750 : « M. Miroglio le jeune donne au public un 2e Livre de Sonates. » (P. 187.)

2. *Mercure,* juin I, 1752, p. 166, juin II, 1752, p. 179.

3. *Ibid.,* décembre II, 1752, p. 155.

4. *Annonces* du lundi 15 nov. 1751, p. 417.

5. *Ouvertures* | *A quatre parties* | *Dédiées* | *A Madame Chicoyneau* | *De la Valette* | *Composées* | *Par* | *Mr. Miroglio* | *IIIe Œuvre* | Prix 9 li-

Les deux Miroglio (Pierre et Jean-Baptiste) n'étaient pas les seuls représentants de la famille à Paris. Ils avaient un frère, Joseph-Antoine, qui habitait rue du Jour. Après la mort de sa femme, Françoise Enfer, les scellés furent apposés à son domicile, le 1er février 1753, et l'inventaire dressé en la circonstance indique qu'un tableau intitulé *l'Adoration des Mages,* et conservé dans la demeure de Joseph-Antoine, appartenait à son frère Jean-Baptiste[1].

Les *Six Sonates à deux violons sans basse,* de l'œuvre IV, offertes par Miroglio à un conseiller au Parlement, M. Le Pilleur d'Appligny, parurent au printemps de 1753[2]. L'auteur enseignait le violon et le pardessus de viole, et c'est en sa qualité de maître pour ces instruments que de Jèze le fait figurer en 1759 dans son *Tableau* de Paris. Miroglio demeure alors « Cour du Grand-Cerf »[3]. Ses œuvres V, VI, VII, VIII et IX consistent peut-être en les cinq premières suites des *Amusements des Dames* dont la quatrième parut en janvier 1762[4]. Toujours est-il que les *Annonces* du 8 octobre 1764, signalaient son œuvre X, *Six Symphonies à grand orchestre* pour deux violons et basse, alto et deux cors ad libitum[5].

C'est à partir de l'année suivante, 1765, que Miroglio, qui entretenait déjà des relations avec Antoine de Peters, peintre ordinaire du prince Charles de Lorraine, devint l'associé de ce dernier, dans la gestion d'un bureau « d'abonnement musical », conçu sur le modèle des « magasins littéraires » qui fonctionnaient déjà à Paris et qui pratiquaient le prêt des livres. Naturellement, l'innovation fit grand tapage dans le monde musical et amena des résistances. Un mauvais tour joué par l'éditeur La Chevardière à Peters fut l'origine de la longue querelle qui, de 1765 à 1767, mit aux prises, d'une part, Peters et Miroglio, et, d'autre part, La Chevardière et ses « intervenants », c'est-à-dire quelques compositeurs de musique, pourvus de privilèges leur permettant de faire graver et vendre leurs œuvres. Nous ne reviendrons pas sur les péripéties de ce débat, que Michel Brenet a racontées en détail[6], et qui s'ouvrit le 2 septembre 1765 par une demande en justice déposée par La Chevardière et ses tenants à l'effet de faire saisir « tous les ouvrages de musique étant dans le bureau d'abonnement comme en contra-

vres | A Paris | chez | Mme Boivin, M. Leclerc, Mlle Castagnerie | Gravée par Mlle Vandôme. | A. P. D. R. | La page 3 de la partie du 1er violon porte la signature de Miroglio (exemplaire de la Bib. nat., Vm7 1519).

1. *Scellés* après décès de Françoise Enfer (Arch. nat. Y 11318). Cf. G. Cucuel : *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle*, p. 354.

Nous ajouterons qu'à la date du 26 août 1754, les *Affiches* annonçaient que Joseph-Antoine Miroglio, rue du Jour, était vendeur, pour 7 louis, d'une très bonne musette de Chédeville (*Affiches de Paris*, 1745-51, fo 41vo).

2. *Six* | *Sonates* | *A* | *Deux Violons* | *Sans Basse* | *Dédiées* | *A Monsieur le Pilleur d'Apligny* | *Conseiller au Parlement* | *Par* | *M. Miroglio* | *Le Cadet* | *Œuvre IVe* | Gravées par Mlle Vandôme | Prix 6 livres | A Paris | Mme Boivin, Mr le Clerc, Mlle Castagnerie | Avec Privilège du Roy | — Il n'y a pas d'épître dédicatoire. (*Annonces* du lundi 30 avril 1753, p. 270.)

3. De Jèze, *Etat de Paris,* (1759), p. 186.

4. *Annonces* du jeudi 14 janvier 1762, pages 28, 29.

5. *Annonces* du 8 octobre 1764, p. 718, et *Avant-Coureur* du lundi 15 octobre 1764, p. 368.

Six | *Simphonie* | *à Grande Orchestre* | *Pour* | *Deux Violons et Basse, Alto Viola* | *Les Cors ad libitum* | *Par Mr Miroglio* | *Œuvre X* | Prix 12 livres | Les cors séparément 1 livre 10 sols | A Paris | chez | L'Auteur, cour de L'ancien Grand-Serf, rue des deux Portes, Et aux adresses ordinaires de Musique | A. P. D. R. | Gravées par Mlle Vendôme, vis-à-vis le Palais-Royal.

Sur ces *Symphonies* et sur les *Ouvertures à quatre parties* de l'œuvre III, voir : L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale,* 1911, pp. 112 et suiv.).

6. M. Brenet, *Les débuts de l'abonnement en musique* (*Mercure musical,* 15 octobre 1906, pp. 256 et suiv.).

vention à leurs privilèges et qualités[1] ». Nous nous bornerons à reproduire le prospectus que Peters et Miroglio publiaient dans l'*Avant-Coureur* de juillet 1765, pour faire de la publicité à leur bureau d'abonnement; celui-ci était installé chez Miroglio, Cour de l'ancien Grand-Cerf, mais Peters en restait propriétaire, tandis que son associé jouait simplement le rôle de marchand commissionnaire[2]. Voici le prospectus des deux associés :

« Depuis que la musique est devenue un amusement presque général, et que les personnes du plus haut rang en font leurs délices, rien n'était plus utile qu'un magasin où se trouvent rassemblés tous les morceaux de musique, tant ancienne que moderne. C'est ce qu'offre aujourd'hui le bureau que nous annonçons, et qui sera ouvert le 22 de ce mois, Cour de l'ancien Grand-Cerf, rue des deux portes Saint-Sauveur, chez le sieur Miroglio. La collection que présente ce bureau est des plus complettes, tant en musique instrumentale que vocale. On y trouvera tous les bons morceaux françois, italiens et allemans, et on y ajoutera journellement tout ce qui paraîtra de nouveau. L'abonnement sera de 24 livres par an, moyennant laquelle somme les abonnés pourront y prendre telle pièce de musique qu'ils désireront, et il leur sera à cet effet fourni un catalogue, dont on leur donnera le supplément de six mois en six mois. On pourra garder les exemplaires l'espace de huit jours et on en fournira de nouveaux ; on en pourra même prendre de nouveaux tous les jours, en remettant les anciens, entiers et non déchirés. On sent combien cet établissement, à la tête duquel sont des personnes de goût, peut contribuer au progrès de l'art et varier les agrémens qu'on en retire[3]. »

D'autre part, un peu plus d'un an après, on pouvait lire dans le *Mercure* la réclame suivante : « Le Bureau d'abonnement musical continue toujours de s'enrichir de toute espèce de musique et d'être ouvert pour l'utilité et la satisfaction du public, cour de l'ancien Grand Cerf Saint-Denis, rue des deux Portes Saint-Sauveur, chez le sieur Miroglio, professeur de violon. On continue d'y recevoir les abonnemens des amateurs qui sont chaque jour de plus en plus convaincus des avantages qui résultent de cet établissement aussi utile qu'agréable[4]. »

Peters, ayant acheté quelques exemplaires du fonds de La Chevardière, les inséra dans son catalogue. Il rendait ainsi à La Chevardière la monnaie de sa pièce, car celui-ci s'était emparé, au mépris des droits de Peters, d'une ariette « françoise et italienne, appelée *l'Art de plaire* », et composée par Miroglio. Cette ariette devait être chantée au mois de novembre 1763, sur le Théâtre italien, par Mlle Piccinelli. L'auteur la vendit à Peters, qui la fit graver la même année 1763. « La demoiselle Piccinelli, rapporte le *Mémoire signifié* pour les sieurs de Peters et Miroglio, tomba malade au mois de novembre 1763, l'ariette ne fut point chantée. Le sieur Miroglio en confia des exemplaires aux sieurs Le Menu, Leclerc, La Chevardière, Moria, Théveneau, Bordet et Bailleux, dès les 9, 10 avril,

1. M. Brenet, *loco cit.*, p. 262. Les tenants de Louis-Balthasar de La Chevardière étaient Toussaint Bordet, Christophe Le Menu, Charles-Nicolas Le Clerc, tous trois marchands; puis les musiciens Pierre Gaviniès, Michel Corrette, Antoine Bailleux et Jean-Baptiste Venier qui éditaient de la musique.

2. *Ibid.*, p. 273. La Cour du Grand Cerf était le Passage du Grand Cerf, ouvert, avant la Révolution, sur une hôtellerie du même nom, d'où partaient les coches à destination de Compiègne et du Nord (De Rochegude, *Promenads dans toutes les rues de Paris*, IIe Arrondissement, p. 86).

3. *Avant-Coureur* du 22 juillet 1765.

4. *Mercure*, octobre I, 1766, p. 130.

28 mai et 1er juin 1764, pour les vendre 36 sols et en rendre compte au sieur Miroglio[1]. » Mais La Chevardière n'hésita pas à reproduire l'ariette dans une feuille hebdomadaire qui paraissait chez lui, d'où vive colère de la part de Peters. Aussi, l'arrêt de la Cour du 5 avril 1767, qui mettait fin à une dispute de deux ans et qui cherchait à établir une balance entre les torts réciproques des parties, condamnait-il La Chevardière à 3,000 livres de dommages et intérêts, pour sa contrefaçon de l'ariette de Miroglio[2].

A partir de ce moment, Jean-Baptiste Miroglio ne joua plus guère qu'un rôle commercial, rôle fort important du reste, puisque le bureau d'abonnement musical initia le public parisien à une foule d'œuvres étrangères. Toutefois, çà et là, le compositeur reparaissait derrière le marchand; en 1767, il publiait les 7e et 8e suites des *Amusements des Dames* dont il était l'auteur, puis, en 1769, les 9e et 10e suites des mêmes *Amusements*[3], tandis qu'en 1770 paraissait une nouvelle annonce relative à ses *Six Symphonies à grand orchestre*[4]. La 11e Suite des *Amusements,* comportant 6 divertissements pour harpe, forte-piano ou clavecin, avec accompagnement de violon *ad libitum,* est annoncée le 21 mars 1776[5]. Nous n'avons pu déterminer l'époque de sa mort. Il vivait encore en 1785 et habitait toujours à la même adresse, rue des Deux-Portes Saint-Sauveur[6].

II

De l'œuvre instrumental des deux frères Miroglio, nous ne connaissons que les compositions qui suivent :

A). — Pierre Miroglio l'aîné :

I. *Sonate a Violino e Basso, Opa prima* (1741).

B.) — Jean-Baptiste Miroglio le cadet ou le jeune :

I. *Six Sonates à Violon seul et Basse,* Œuvre I [avant 1750].

II. *Six Sonates à Violon seul et Basse,* Œuvre II (1750).

III. *Ouvertures à quatre parties,* Œuvre III (1715).

IV. *Six Sonates à deux Violons sans Basse,* Œuvre IV [1753].

V. *Six Simphonies à grand orchestre pour deux Violons et Basse, Alto viola, les Cors ad libitum,* Œuvre X (1764).

1. *Mémoire signifié pour les sieurs de Peters et Miroglio, associés du bureau d'abonnement musical, appelants et demandeurs, les sieurs Guignon, Guillemain, Davesne, Provers, Capron... et autres, compositeurs et professeurs de musique intervenants... contre les sieurs La Chevardière et Bordet, marchands papetiers, le sieur Lemenu, marchand mercier...* (Signé Oudet.) Paris, 1767, in 4°, p. 7.

2. M. Brenet, *loco cit.*, p. 271. *Arrêt de la Cour du Parlement...* du 5 août 1767... de l'imprimerie de Hérissant (Bib. nat., Ms. fr. 22085, pièce 19t e, Ms. fr. 2212, pièce 11). Les autres pièces originales consistent en prospectus insérés dans les mêmes manuscrits, et dans le *Sommaire signifié pour les sieurs Depeters et Miroglio et les sieurs Guignon, Guillemain, Davesne, Capron, Provers,.. et leurs Consorts réunis au nombre de plus de 150... contre les sieurs La Chevardière et consorts au nombre de 30.* (Signé Oudet.) Paris, 1767. Voir aussi *Avant-Coureur*, 1767 et 1768.

3. Bib. nat., Ms. fr. 21964, p. 157. Ms. fr. 21965, p. 10. *Annonces*, 19 octobre 1767, p. 830.

4. *Mercure*, juin 1770, p. 114.

5. *Annonces*, supplément à la feuille du 21 mars 1776, p. 273. C'était l'œuvre XII du musicien.

6. *Tablettes de Renommée des Musiciens*, 1785.
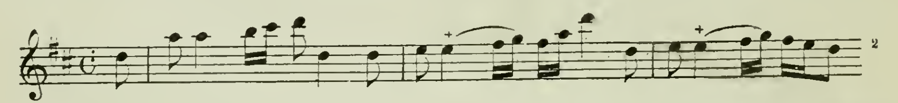
*
* *

A

Morphologie. — Les six sonates du recueil de Pierre Miroglio comprennent un nombre de mouvements qui varie de 2 à 4 : 2 pour la Sonate V, laquelle ne se compose que d'un *Andante* varié (5 variations) précédé d'un *Allegro;* 3 pour les Sonates II, IV et VI, dont la seconde se termine par deux *Menuets*; enfin 4 pour les Sonates I et III qui rentrent dans le type A, B, A', B'.

On observe peu de dédoublements de morceaux dans cet ensemble de compositions, sauf dans les Sonates IV et VI. Miroglio écrit les mouvements lents centraux soit en mineur sur la tonique générale, soit au relatif mineur[1].

Thématique et composition. — Bariolée, complexe, tissée d'arpèges, de brisures, de batteries, de figures ornementales, la thématique de notre auteur utilise parfois la gamme du ton, ou retire de la mise en œuvre de rythmes syncopés un caractère frais et gracieux :



De nombreux points d'orgue viennent interrompre la régularité un peu mécanique du discours musical. C'est ainsi qu'on trouve dans l'*Allegro* C de la première Sonate, après une série d'arpèges concluant sur l'accord de dominante (*ré* majeur), un point d'orgue sous lequel se lit le mot : *Libertas*[3], qui semble indiquer que l'exécutant peut introduire là une cadence à sa fantaisie.

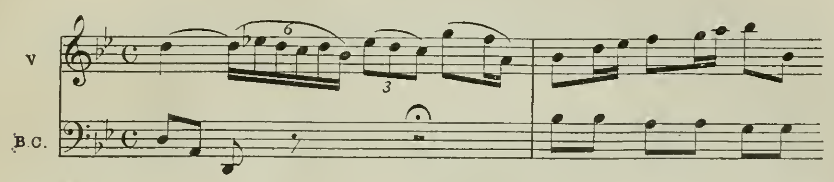
On a déjà signalé plus haut, chez les violonistes antérieurs à Leclair et chez Leclair lui-même, des exemples de cadences qui ne sont pas exprimées *explicitement.* Ici, l'indication de point d'orgue se précise. On se souvient que déjà Brossard, dans son *Dictionnaire,* fait état de ces sortes de cadences. Il écrit à l'article *Fioretto :* « C'est une des espèces de la Diminution qui se fait d'ordinaire à l'extrémité d'une *cadence*[4]. » On voit de la sorte pourquoi le terme cadence sert à désigner deux choses qui semblent fort différentes à première vue, mais qui sont en relation étroite : 1° un fait d'ordre harmonique; 2° un trait ornemental[5].

D'autre part, J.-J. Rousseau, traitant de la *Cadenza,* s'exprime de la façon suivante : « Mot italien par lequel on indique un point d'orgue non écrit et que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument ou à son goût. » Rousseau ajoute alors quelques lignes qui s'appliquent parfaitement au cas que nous venons de signaler chez Pierre Miroglio : « Ce point d'orgue s'appelle *Cadenza* parce qu'il se fait ordinairement sur la première Note d'une Cadence finale, et il s'appelle aussi *Arbitrio,* à cause de la liberté qu'on y laisse à l'Exécutant de se livrer à ses idées et de suivre son propre goût[6]. »

1. Par exemple, dans la Sonata IV.
2. *Allegro* C de la Sonata IV.
3. Sonata I en *sol* majeur.
4. Brossard, *Dictionnaire,* article *Fioretto.*
5. Cf. H. Knödt, *loco cit.*, pp. 387 et suiv.
6. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique,* art. *Cadenza*, t. I, p. 133.
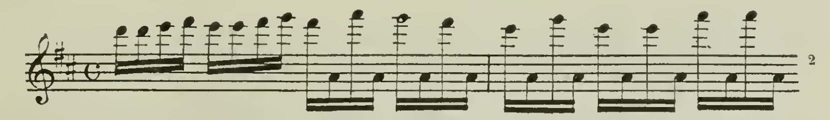
Il remarque, enfin, que la musique française fait peu usage de ces sortes de libertés.

L'observation de Rousseau s'applique mal à notre auteur, que nous voyons placer encore deux points d'orgue dans l'*Adagio* de la Sonate III; l'un de ceux-ci, qui est marqué à la partie de basse, semble indiquer que le violoniste doit jouer *librement, ad libitum,* tout ce qui se trouve au-dessus du point d'orgue :
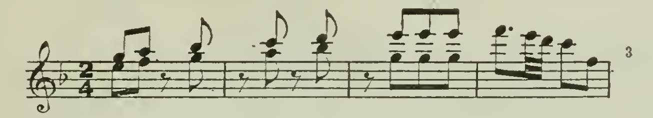


Généralement monothématiques, les sonates de notre violoniste ne présentent pas toujours de *réexposition* dans les *Allegros,* encore que celle-ci apparaisse assez fréquemment[1].

Technique. — Pierre Miroglio est un instrumentiste des plus habiles; il démanche hardiment et sûrement, et exécute des batteries qui le conduisent à la septième position :



De même, il pratique la double corde dans le haut du manche :



et réalise des bariolages à l'unisson sur deux cordes, avec extension[4].

D'archet très adroit et très précis, Miroglio utilise avec beaucoup d'ingéniosité toute la gamme des articulations; il tire, de la variété des coups d'archet, des moyens expressifs; il présente, par exemple, un thème en doubles croches liées de deux en deux, puis en staccato[5], et lui donne, de la sorte, une physionomie nouvelle.



B

La production de Miroglio le cadet se répartit en deux groupes, les sonates à violon seul et à deux violons et les ouvrages symphoniques.

SONATES

Morphologie. — Alors que les sonates de l'œuvre I sont, en majorité, construites sur le modèle à trois mouvements, celles de l'œuvre II, au contraire,

1. Notamment, dans les Sonates I, III, IV, V.
2. *Allegro* C de la Sonata IV.
3. *Allegro* 2/4 de la Sonata II.
4. *Allegro* C de la Sonata I.
5. Même mouvement, même Sonate.

admettent toutes, sauf une, la deuxième, le cadre quaternaire A, B, A', B'[1]. Trois compositions du premier recueil[2] se terminent par des *Menuets ;* le second n'en contient aucun; en revanche, Miroglio y insère à quatre reprises différentes des *Rondeaux* ou des pièces en *rondeau*[3]. On voit même le *Rondeau* prendre l'allure d'un morceau lent et recevoir l'épithète de *Largo* dans la Sonate IV de ce recueil[4]. Le plus souvent, les *Rondeaux* comportent deux couplets et se dédoublent, le second *Rondeau* s'établissant en mineur sur la tonique.
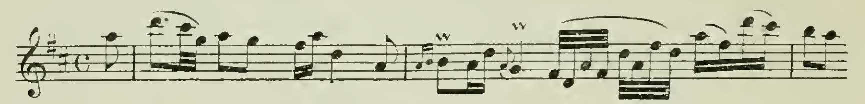
Quant aux mouvements lents placés au centre de la sonate, ils s'écrivent soit au mineur sur la tonique, soit même dans le ton général[5], soit au relatif mineur (Sonate I, œuvre II).

Le terme *Allegretto* apparaît en tête de la Sonate III de l'œuvre I.

Pour les sonates à deux violons de l'œuvre IV, notre auteur adopte régulièrement le dispositif ternaire B, A, B', la pièce lente médiane étant cinq fois sur six un *Andante* en 2/4 ou en 3/4. A la fin de la Sonate III, il place, à la manière italienne, un *Balletto Presto* en *Rondeau* à trois couplets dont deux sont écrits en mineur. Les *Andantes* adoptent d'une façon générale le relatif mineur.

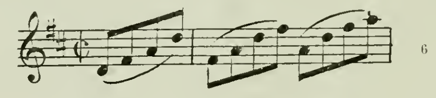
Thématique et composition. — Un peu courte et un peu sèche, la thématique de Jean-Baptiste Miroglio s'allonge et s'assouplit dans quelques-uns de ses morceaux lents.

Ainsi, l'*Adagio* initial de la Sonate I de l'œuvre II commence par une phrase assez ample et très ornée, parsemée de trilles et de passages figurés :

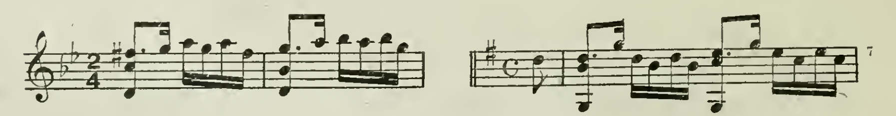


et le *Rondeau-Largo* 3/4 en *sol* majeur de la Sonate IV se pare de *coulés* et de décorations trillées; on y remarque aussi le *Vorhalt* de Mannheim.

Il est une formule qui revient souvent sous la plume de Miroglio, et qui consiste en des arpèges ascendants provenant de l'accord du ton :


[6]

Notre auteur aime aussi beaucoup faire suivre des accords de trois notes frappés d'une petite figuration de cinq notes :


[7]

1. Sonata II en *fa* majeur (*Œuvre* II).

2. Sonates I, II, IV (*Œuvre* I).

3. Les sonates qui se terminent de la sorte sont les Sonates I, IV, V, VI.
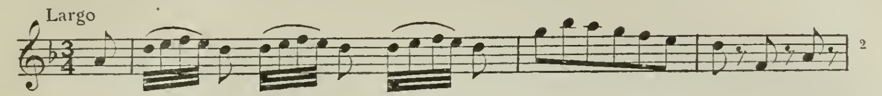
4. On trouve des précédents de ces désignations d'apparence assez singulière dans les œuvres de Purcell et de Bassani, ainsi que nous l'avons vu dans la 1re partie. Bassani intitule indistinctement ses *Courantes*, *vivace*, *vivace ma largo*, *allegro* ou *largo*. Deux des *Gigues* de son œuvre I (les nos 4 et 6) portent l'épithète de *largo*.

5. Voir, par exemple, l'*Andante* 3 de la Sonata III (*Œuvre* I) écrit en *si* ♭ majeur comme le reste de la composition.
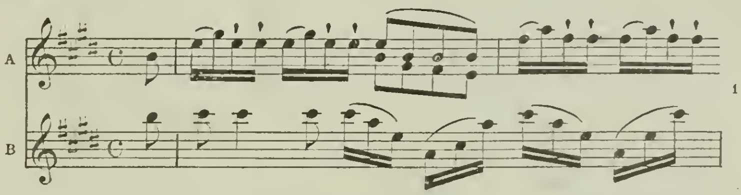
6. *Rondeau* ₵ de la Sonata II (*Œuvre* II). Voir aussi *Allegro non tropo* C de la Sonata II (*Œuvre* II).

7. *Presto* 2/4 de la Sonata IV (*Œuvre* II). *Allegro* C de la Sonata III (*Œuvre* IV).

Enfin, voici une entrée qui est tout à fait dans l'esprit des musiciens de l'école palatine, avec ses *grupetti* réitérés :



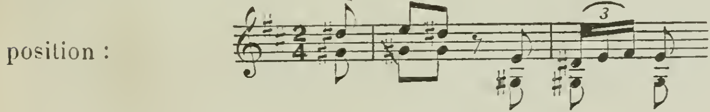
Les sonates de Miroglio, quoique monothématiques, pour la plupart, présentent, de-ci de-là, quelques exemples de l'emploi d'un second thème dans les *Allegros*. Ainsi, l'*Allegro* C de la Sonate II (œuvre I) contient un premier thème exposé en *sol* et un deuxième proposé en *la* majeur. De même, la Sonate II de l'œuvre IV met en œuvre les deux motifs qui suivent :



Mais, quel que soit le nombre des thèmes mis en œuvre, la réexposition à la tonique apparaît, sinon d'une façon constante et systématique, du moins avec une grande fréquence. A noter aussi qu'on trouve (Sonate V, œuvre I) un *Allegro* varié comme conclusion d'une sonate.

Dans les sonates à deux violons de l'œuvre IV, le second violon joue presque toujours un rôle de simple accompagnateur et ne quitte pas le registre grave de l'instrument[3].

Technique. — Sans atteindre à la virtuosité de son aîné, Jean-Baptiste Miroglio n'est cependant pas un violoniste négligeable. Il ne dépasse guère la troisième position, mais il manie habilement le jeu en doubles cordes. Nous rencontrons, dans l'*Allegro* initial de la Sonate II (œuvre I), un exemple d'emploi de la demi-position :



Nous signalions plus haut la tendance qui pousse Miroglio à pratiquer un large usage des arpèges. On en rencontre une nouvelle preuve dans le long passage arpégé qui se loge à l'intérieur de l'*Andante assai* 3/4 de la cinquième Sonate (œuvre II). Enfin, notre violoniste exécute le *staccato* tant en poussant qu'en tirant[4].

* * *

SYMPHONIES

Nous rangeons sous cette rubrique les œuvres III et X.
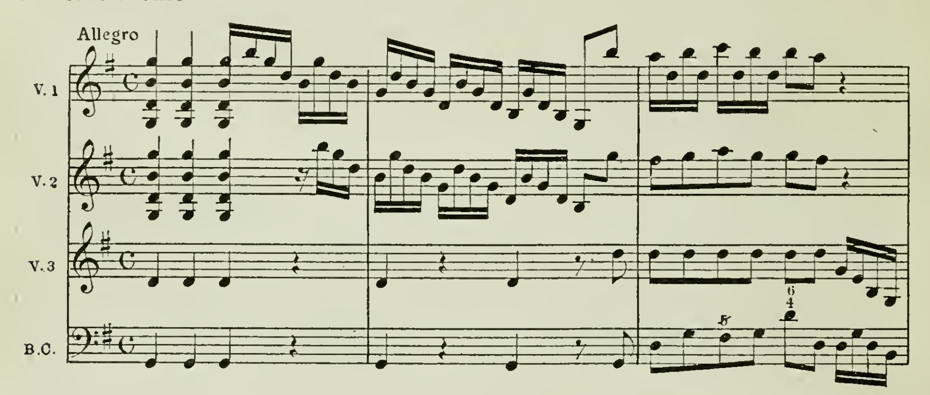
Les *Ouvertures à quatre parties* (œuvre III) font appel au quatuor normal

1. *Largo* 3/4 de la Sonata IV (*Œuvre* IV).
2. *Allegro* C de la Sonata II (*Ibid.*).
3. Cartier cite de Jean-Baptiste Miroglio la Sonate III en *si♭* (*Œuvre* I), dont il insère l'*Allegro* 2/4 au thème mutin (page 50, numéro 9).
4. Voir, notamment, l'*Allegro non tropo* C de la Sonata II (*Œuvre* II).

d'instruments à archet, deux violons, alto et basse; mais l'alto peut être remplacé par un troisième violon. Ce sont des *Ouvertures italiennes* disposées en trois mouvements, avec quelques velléités de bithématisme dans les *Allegros* (Ouvertures I et II).

Nous savons, par le *Mercure*, que le 8 décembre 1752 on exécuta au Concert spirituel, au début de la séance, « la troisième ouverture du troisième œuvre de M. Miroglio[1] », c'est-à-dire l'Ouverture en *ut* majeur dont le *Presto* final, en 6/8, consiste en une sorte de chasse qui s'interrompt soudain pour laisser soupirer un bref *Andante sotto voce*, après lequel le *Presto* reprend, de plus belle, sa galopade.

L'*Allegro* par lequel débute l'Ouverture II (*sol* majeur) affiche un dispositif mélodique que l'on retrouve chez les maîtres allemands, en particulier chez Richter et Jean Stamitz[2] : de trois accords frappés du ton de *sol* majeur, s'échappent, aux deux violons et à deux reprises différentes, des cascades d'accords brisés qui s'arrêtent sur une cadence à la dominante, après laquelle s'expose un deuxième thème :



Ce fragment fait ressortir la répartition en deux groupes des quatre instruments, l'alto et la basse restant toujours étroitement associés, tandis que les violons, souvent à l'unisson ou à la tierce, se chargent de la présentation des mélodies.

Le *Vorhalt* et le *Tremolo* de Mannheim apparaissent fréquemment; en voici des exemples :



Quant aux six symphonies de 1764, elles se coulent dans le moule de la symphonie italo-allemande, et Miroglio maintient dans son orchestre la basse continue. Toutes se divisent en quatre mouvements avec *Menuet* dédoublé, placé entre le mouvement lent et le finale; les seconds *Menuets* constituent déjà de véritables *Trios*, et ce caractère est encore confirmé par l'instrumentation, car les cors ne jouent pas pendant ces seconds *Menuets*. Souvent, les *Andantes* affectent la forme

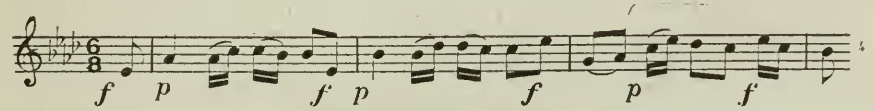
1. *Mercure*, décembre II, 1752, p. 155.
2. Voir la Symphonie en *sol* majeur de Richter, et la Symphonie en *ré* majeur, op. 8[IV], 9 de Stamitz (*Denkmäler der deutscher Tonkunst*, deuxième série, troisième année, *Catalogue thématique*).
3. *Andante sotto voce* de l'Ouverture III.
4. *Presto* final de l'Ouverture V.

Rondeau[1], et le *Largo* en *fa* mineur de la deuxième Sinfonia s'intitule : *Largo in rondo*; là aussi, il arrive que les cors fassent silence, l'instrumentation ne comprenant plus que le quatuor à cordes.

Les *Allegros* se construisent sur deux thèmes qui sont généralement exposés l'un *forte,* l'autre *piano*[2].

Même présentation des thèmes sur le plan dynamique dans les Symphonies II et IV; cette dernière contient un second thème dont le caractère mélodique s'oppose nettement à celui du premier. La plupart de ces motifs font état d'une mélismatique très mannheimiste. Bien qu'il ne fût pas encore éditeur de musique, Miroglio se tenait exactement au courant des directions nouvelles que prenait la symphonie, et savait faire son profit de ces innovations. Au surplus, ainsi que nous l'avons dit ailleurs[3], la symphonie française, aux environs de 1760, a déjà complètement évolué et n'ignore rien des tendances qui se sont affirmées à l'étranger.

Parmi ces tendances, il importe de signaler le souci d'une dynamique plus précise, plus adaptée à des besoins expressifs sans cesse grandissants. Aussi, Miroglio porte-t-il toute son attention sur la distribution et le mécanisme des nuances; il écrira, par exemple :



Il fera usage du *crescendo*[5] et ponctuera le discours musical d'atténuations ou de renforcements de la sonorité qui entreront en relations étroites avec l'articulation, la tonalité, la hauteur dans l'échelle, etc.

Très symphonique, l'écriture emploie les cors, non seulement pour compléter l'harmonie, mais encore pour la présentation thématique. Quant aux violons, ils marchent fréquemment à la tierce, alors que la basse apparaît maintes fois plus figurée que l'alto.

Sohier l'aîné.

I

Robert Eitner consacre une seule ligne à ce musicien et signale de lui une œuvre IV qui serait conservée au British Museum[6].

Grâce à l'obligeance de Léon Lefebvre, nous sommes en mesure de fournir quelques renseignements biographiques sur le compte de Sohier l'aîné, dont le nom admet des orthographes variées : Soyez, Soyé, Sohier, Soyer.

Charles-Joseph-Balthazar Sohier fut baptisé, en l'église Saint-Étienne de Lille, le 6 janvier 1728. Il était fils de Jean-Baptiste Sohier et de Marie-Joseph Hanot[7]. Le 31 décembre 1749, le musicien prenait un privilège général de douze ans pour des *Sonates* de violon, qu'il publia à partir de janvier 1750[8].

1. Symphonies II, III, IV.
2. *Allegro molto* C de la Sinfonia I en *si* ♭.
3. *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale,* 1911).
4. *Largo in Rondo* 6/8 de la Sinfonia II.
5. *Allegro* ₵ de la Sinfonia IV.
6. Eitner, t. IX, p. 198. Le *Catalogue* de Leclerc, rue Saint-Honoré, inscrit sur l'œuvre VI de Locatelli, porte l'œuvre IV de Sohier, consistant en des sonates à 2 violons.
7. On remarquera que le nom d'Hanot est représenté parmi nos violonistes français du dix-huitième siècle, comme nous l'avons vu plus haut.
8. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 445.

Dès le mois de mars, Sohier se fait entendre au Concert spirituel, où il remporte un vif succès : « M. Sohier l'aîné, écrit le *Mercure*, premier violon du Concert de Lille, joua seul avec le plus grand succès[1]. » Nouvelle audition du musicien lillois, le 26 mars[2]. Nous apprenons par là que Sohier occupait alors au Concert de Lille l'emploi de premier violon; il avait rencontré, dans cette ville, un protecteur en la personne du comte de Drummond de Melfort, commandant le régiment de cavalerie d'Orléans qui, en 1749, tenait garnison à Lille. Aussi, dédiait-il son œuvre II à cet officier dans les termes suivants :

« Monsieur,

« Le désir de vous plaire m'a engagé de composer ces petites Sonates pour votre amusement; toute mon Envie est qu'elles Puissent vous satisfaire; j'espère, Monsieur, que vous ferez moins attention à la foiblesse de mon Talent qu'au Motif qui m'a fait agir, Et qu'en faveur de mon zèle, vous voudrez bien m'accorder l'honneur de vos suffrages. Je suis très respectueusement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. « SOHIER L'AÎNÉ[3]. »

En 1754, Charles-Joseph-Balthazar Sohier était musicien à Tournai, où il habitait la paroisse Notre-Dame, ainsi qu'il résulte de son acte de mariage du 30 décembre 1754. Cet acte le dénomme, en effet, Charles-Joseph Sohier, âgé de vingt-sept ans, musicien, paroisse Notre-Dame à Tournai; le violoniste épousait, à Saint-Étienne de Lille, Marie-Anne-Joseph Mallez.

C'est sans doute au cours de la même année 1754 que Sohier dédia son œuvre II à l'évêque de Tournai, qui s'était occupé de lui dès son enfance :

« Monseigneur,

« L'ouvrage que j'ose présenter à Votre Excellence est un tribut que je dois aux bontés dont elle m'a comblé depuis mon Enfance. Je répondrois de son succès s'il égaloit l'attachement sincère que je lui ai voué pour la vie et le profond Respect avec lequel je suis, De Votre Excellence, Monseigneur, Le très humble et très obéissant serviteur. « SOHIER L'AÎNÉ[4]. »

Charles-Joseph-Balthazar Sohier mourut à Lille, le 29 juin 1759, et fut enterré à Saint-Étienne de cette ville, le 2 juillet suivant. Il était alors organiste de l'église Saint-Pierre[5].

Il avait des frères dont un cadet, né en 1730, fut attaché au théâtre de Lille, comme premier dessus de violon, en 1767-1768, ce qui explique son nom de Sohier l'aîné[6].

1. *Mercure*, avril 1750, p. 184.
2. *Ibid.*, p. 185.
3. *Sonates* | *A Violon seul* | *Et Basse continue* | *Dédiées* | *A Monsieur* | *Le Comte de Drummond* | *De Melfort* | *Composées* | *Par Mr Sohier* | *L'aîné, Premier Œuvre* | Prix 6 livres, en blanc | A Paris | chez Mme Boivin, M. Leclerc, Mlle Castagnery | L'Auteur, à Lille, en Flandre. A. P. D. R. (s. d.).

Le comte de Drummond de Melfort était maistre de camp du régiment de cavalerie Orléans.

4. *Simphonies* | *à* | *quatre parties* | *Dédiées* | *A Son Excellence* | *Monseigneur l'Evêque* | *De Tournay* | *Composées* | *Par Mr Sohier L'aîné* | *Œuvre second* | Prix 9 livres en blanc | Gravées par le Sr Hüe | A Paris | chez Mme Hue, Marchande Lingère, rue Saint-Honoré, chez le Btier, vis-à-vis le caffé du Sr Dupuis | Mme Boivin | M. Le Clerc | Mlle Castagnery | L'Auteur, à Lille en Flandre | A. P. D. R.

L'évêque de Tournai était comte de Salm, Reifferscheidt, cte du Saint-Empire, chanoine capitulaire des cathédrales de Strasbourg et de Cologne. Sur ces symphonies voir : L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contrib. à l'hist. de la Symphonie française vers 1750*, p. 78.

5. Communiqué par Léon Lefebvre.
6. Léon Lefebvre, *Le Théâtre à Lille au dix-huitième siècle*, pp. 84-86-87. Ce Sohier ou Soyez

II
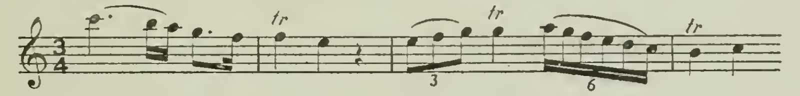
Nous ne connaissons de Charles-Joseph-Balthazar Sohier que les œuvres I et II :

I. *Sonates à Violon seul et Basse continue,* Œuvre I (1750).
II. *Simphonies à quatre parties,* Œuvre II (1754).

D'après le *Catalogue* de Leclerc, son œuvre IV consisterait en *Sonates à deux violons.* Il ne sera question ici que de l'œuvre I, l'œuvre II de Sohier ayant déjà été étudiée par M. de Saint-Foix et nous dans un mémoire paru en 1912.

Morphologie. — L'œuvre I comprend 6 *Sonates à violon seul,* qui toutes adoptent un cadre ternaire dont le premier mouvement consiste en un *Andante,* un *Largo,* un *Cantabile* ou un *Affectuoso,* suivi de deux morceaux vifs : A, B, B'. Nous retrouvons donc là un agencement déjà signalé dans l'œuvre de Pagin. Le *Minuetto* apparaît comme pièce terminale dans les Sonates III et VI, et il se dédouble dans la première de celles-ci, alors que, dans la seconde, il s'accompagne de trois variations. D'ailleurs, Sohier clôt volontiers ses compositions par des airs variés; c'est le cas pour la Sonate I, dont le dernier mouvement est un *Allegro* varié, qui prend fin sur un *Andante Allegro* 2/4 à trois variations, et pour la Sonate II.

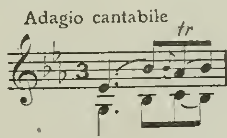
Thématique et composition. — L'écriture de Sohier est frisée, saupoudrée de trilles, mais, en général, d'allure passablement archaïque. Citons, pourtant, le début assez romantique de l'*Andante* de la Sonate V :



Comme Pagin, Sohier utilise très souvent les effets de pédales supportant soit des mélodies, soit de simples batteries dont cet artifice renforce et élargit la sonorité [1].

La plupart des *Allegros* présentent une *rentrée* régulière après le *développement.*

Technique. — Sohier démanche peu; en revanche, il se montre adroit dans la partie moyenne du registre de son instrument ; il manie assez habilement la double corde, et, dans les bariolages sur deux cordes, il réalise quelques modestes extensions du petit doigt. Enfin, l'*Adagio cantabile* de la Sonate VI apporte un exemple d'octaves en doubles cordes :



serait mort en novembre 1786, et on aurait organisé à Lille une solennité en son honneur, solennité à laquelle participèrent 180 musiciens qui exécutèrent le 5 décembre la messe de Gossec dans l'église des Augustins. L. Lefebvre (pp. 86-87) confond les deux frères Sohier, l'aîné et le cadet.

1. *Minuetto* 3/4 *Minor* de la Sonata III (*Œuvre* I). *Andante* 3/4 de la Sonata V (*Ibid.*). *Allegro* C, même Sonate.

CHAPITRE X

L'Abbé le fils et les progrès de la technique. Tendances romantiques.

SOMMAIRE

L'Abbé le fils; son origine languedocienne; musicien de la Comédie française, puis élève de Leclair. — Ses débuts au Concert spirituel. — Il se livre à l'enseignement. — Son mariage. — L'Abbé au théâtre de la République et des Arts. — Sa mort. — Sonates, symphonies, airs variés, méthode de violon. — Il écrit des *cadences* et utilise le *pizzicato* et les *sons harmoniques*. — *Louis Aubert.* — La dynastie des *Piffet.* — *Piffet le cadet* musicien et poète; il est l'auteur d'une *Chasse;* sa technique. — *Rougeon l'aîné* et ses airs variés. — *Nicolas Vibert,* musicien du roi et de l'Opéra. — Titres bizarres et tendances romantiques de ses compositions. — *Papavoine.* — *Damoreau l'aîné.* — *Julien-Amable Mathieu.* — Motets à grand chœur au Concert spirituel. — Sa haute virtuosité.

Deux caractéristiques s'appliquent à la plupart des musiciens qui font l'objet de ce chapitre : d'abord, ils sont généralement de remarquables exécutants, rompus à toutes les difficultés du violon, dont la technique atteint, sous leurs doigts, un niveau particulièrement élevé; ensuite, s'ils continuent à cultiver le style affouillé à la mode entre 1740 et 1750, il est loisible d'apercevoir dans leurs œuvres des courants nouveaux. De temps en temps, la mélodie se simplifie et prend du souffle; de plus, les titres et les caractères de certaines pièces annoncent déjà le romantisme, un romantisme qui, sans doute, balbutie encore et hésite, mais, enfin, qui se préoccupe déjà de l'expression individuelle.

Joseph-Barnabé Saint-Sevin ou L'Abbé le fils.

I

Dès le dix-septième siècle, on rencontre le nom de Labbé parmi les joueurs d'instruments et les maîtres à danser de Paris. C'est ainsi qu'un certain Labbé figure en 1695 sur le rôle de la capitation et, pour une somme de 10 livres[1], dans la première classe des joueurs d'instruments. De même, une pièce intitulée *Recherche de quittances* par Lefébure, huissier, en date d'octobre 1696, porte « deux quittances, l'une signée Duchesne, l'autre Aubert, datées des 23 mars et 4 novembre 1695, données au sieur Labbé fils, maître à danser, de la somme de 10 livres pour sa capitation de ladite année 1695, et 8 sols, pour un commandement[2] ».

Le musicien dont nous avons à nous occuper n'appartient pas à la dynastie des Labbé parisiens; comme Mondonville, il était originaire de Gascogne et naquit à Agen le 11 juin 1727. Il ne s'appelait pas du reste L'Abbé, mais bien Saint-Sevin. Son père, Pierre Saint-Sevin, était musicien, et sa mère se nommait Jeanne Buzet ou Buset[3]. La Borde va nous expliquer l'origine du nom de L'Abbé qu'il adjoignit

1. Arch. nat., Z¹ᴴ 657.
2. *Ibid.*
3. Voici l'acte de baptême de Joseph-Barnabé Saint-Sevin · « Le 13 juin 1727 a esté bap-

à son nom patronymique. Pierre Saint-Sevin, qui portait aussi le prénom de Philippe, avait occupé l'emploi de maître de musique à l'église Saint-Caprais d'Agen : « Son oncle [de Joseph Barnabé] Pierre Saint-Sevin était aussi maître de musique. Son père et son oncle avaient, comme il est d'usage, porté le petit collet tout le temps de leur maîtrise; ils le quittèrent en même temps que cette place pour faire leur talent du violoncelle, mais le nom de l'Abbé leur est resté jusqu'à leur décès[1]. »

Ces deux musiciens, Pierre-Philippe l'aîné et Pierre le cadet, entrèrent tous les deux à l'orchestre de l'Opéra de Paris, le premier en 1727, l'année même de la naissance de son fils, Joseph-Barnabé. Il occupe la première place des basses du Petit-Chœur en 1749 et touche, en cette qualité, 800 livres. Le 8 octobre de la même année, il est proposé pour une augmentation de gratification de 100 livres qu'il reçoit, à partir de 1751, comme en font foi les états d'émargement de l'Opéra[2]. Il y a lieu de remarquer que les deux l'Abbé, tous deux violoncellistes et tous deux porteurs du même prénom, prêtent aisément à confusion. Les *Annonces* de mai 1768 mentionnent, à la date du 15, la mort d'un Sensevin dit Labbé, musicien du roi, décédé rue Saint-Honoré et enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois, lequel doit être Pierre-Philippe[3]. Les deux Pierre L'Abbé furent musiciens du roi.

Le cadet, Pierre L'Abbé, ne fit partie de l'Académie royale de musique qu'en 1730[4]. Au dire de La Borde, il comptait parmi les plus habiles violoncellistes de son temps; cet auteur prétend même qu'il fit « tomber la viole par la belle qualité de son qu'il tirait de son instrument[5] ». De 1751 à 1753, il figure à raison de 600 livres d'appointements parmi les quatre basses du Petit-Chœur, avec son frère Pierre-Philippe et Habram. On peut suivre ainsi les deux L'Abbé sur les comptes de l'Opéra jusqu'en 1764[6]. Pierre L'Abbé mourut au mois de mars 1777; il était alors violoncelliste de la Sainte-Chapelle, et fut remplacé, le 3 mars 1777, par le clerc Gardinville[7]. C'est peut-être le même musicien qui appartenait en 1756 à la compagnie des 24 violons; un brevet de retenue est accordé le 19 avril 1756 à Louis-François Patouart, sur la démission de Pierre L'Abbé[8].

Quant à Joseph-Barnabé, dit L'Abbé le fils, sa venue à Paris est fixée par La Borde au 21 novembre 1731. Son père, Pierre-Philippe, lui enseigna la musique et le violon, et le jeune Agennais fit sur cet instrument de si rapides progrès qu'à douze ans il fut jugé capable d'entrer à l'orchestre de la Comédie française.

La Borde raconte à ce sujet l'anecdote suivante : « En 1739, vaqua une pièce

tisé Joseph Barnabé Saint-Sevin, fils légitime de Pierre Saint-Sevin, musicien, et de Jeanne Buzet, naquit le 11e du mesme mois et an; a esté parrain Joseph Novian, musicien, et marraine Marie Gibert, en présence des soussignés : Saint-Sevin, père, Novian, parrain, Avion, Alamy, Dottin, Richard et Moret, vicaire. » Arch. com. d'Agen, G. G. 27. Arch. Seine, *Domaines*, 530. 701. *Extrait des Registres de Baptêmes de l'Eglise Cathédrale Saint-Etienne d'Agen.* — M. Vidal, dans son livre sur les *Instruments à archet*, écrit Saint-Séverin, au lieu de Saint-Sevin (t. II, chap. xv, p. 245).

1. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, t. III, ch. x, p. 489.

2. Arch. Opéra, A[1].

3. *Annonces*, 19 mai 1768, p. 443.

4. Archives Opéra, A_1, *Règlement pour servir au payement des appointements*, 1er avril 1752.

5. La Borde, *loco cit.*, p. 489.

6. Arch. Opéra (1754-1769). A[21].

7. M. Brenet : *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, 1910, p. 316. Mais ce n'est pas Pierre-Philippe, ainsi que le croit M. Brenet. Voir plus loin le contrat de mariage de Joseph-Barnabé L'Abbé où son *oncle* est qualifié de musicien de la Sainte-Chapelle.

8. Arch. nat. O[1]100, f° 146. La demande de survivance, en faveur de Patouart, est du 14 avril 1756 (O[1]202, f° 82vo).

Nous disons qu'il s'agit « peut-être » du cadet des deux l'Abbé, mais ce n'est qu'une simple supposition, étant donné l'homonymie visée plus haut. Cf. aussi O[1]97, f° 47vo, Brevet de retenue en faveur de Pierre L'Abbé, du 3 mars 1753.

à la Comédie française. Les premiers gentilshommes de la Chambre décidèrent qu'elle serait donnée au concours. Le sieur L'Abbé le fils, quoique seulement âgé de onze ans et demi, la gagna et obtint la préférence sur MM. Branche et Mangean qui jouissaient alors d'une réputation méritée. En 1740, le célèbre Le Clair, ayant appris que le sieur L'Abbé fils avait gagné sa place au concours, lui proposa de lui donner des leçons. Après s'être perfectionné sous cet habile maître, il fut reçu à l'Opéra le 1er mai 1742[1]. »

Nous savons, en effet, que J.-M. Leclair donna des leçons à L'Abbé le fils, car, en annonçant la mort du grand violoniste, l'*Avant-Coureur* du 12 novembre 1764 écrit : « Monsieur L'Abbé le fils, violon du premier ordre, est son élève[2]. » D'autre part, la précocité du jeune violoniste est attestée par le fait suivant : rendant compte de la séance du 8 septembre 1741 au Concert spirituel, le *Mercure* dit : « Le sieur Gaviniès, âgé de treize ans, et le sieur L'Abbé, à peu près du même âge, jouèrent une symphonie à deux violons de M. Le Clair avec toute la précision et la vivacité convenables; ils furent applaudis par une très nombreuse assemblée[3]. »

Joseph-Barnabé était donc un enfant prodige; malheureusement, sa jeune virtuosité s'accompagnait d'une si notoire inconduite que, moins de trois mois après l'audition du Concert spirituel que nous venons de mentionner, son père provoquait à son égard la prise d'un ordre d'internement. La requête suivante, écrite par Pierre-Philippe L'Abbé au lieutenant général de police, va nous édifier sur les frasques de l'émule de Gaviniès :

« Monseigneur,

« Pierre-Philippe L'Abbé de l'Académie royalle de Musique, Remontre très humblement à Votre Grandeur qu'il a un fils unique, aagé d'environ quinze ans, auquel il a donné la meilleure Éducation qui dépendoit de luy selon ses Talens et sa Fortune; il a mis son fils en état de remplir la place d'un des violons de l'Orquestre de l'Opéra[4]; le supliant s'est aperçu, depuis quelque temps, que les mœurs de son fils se corompoient; les reprimandes ny les corections Paternelles n'ont pu le contenir, et cet enfant dénaturé affiche l'Indépendance; récemment, il a Enfoncé l'armoire du supliant et luy a Enlevé 12 Louis d'or qui estoit tout ce qu'il possédait, et ensuite, il s'est Evadé; par les recherches qu'on a faites on l'a Trouvé dans une chambre garnie, où il s'estoit retiré sous un nom suposé, et, sous le même nom, il avoit retenu une place au Carrosse de Bordeaux, où il a payé 80 livres d'arrhes. Le supliant voit avec une Extrême douleur que son fils persévère dans son Égarement, d'où il pourroit résulter des conséquences fâcheuses et déshonorantes, si on n'en prévenoit le cours. Dans ces circonstances, le supliant a Recours à l'authorité de Votre Grandeur pour la suplier d'obtenir un Ordre du Roy à l'effet de faire Enfermer à Saint-Lazare, Joseph L'Abbé, fils du supliant. C'est la seule voye par laquelle on puisse ramener ce jeune homme à l'obbéissance et au respect qu'il doit aux avis Et à l'Éducation paternelle. Et le supliant continuera ses vœux pour la prospérité de Votre Grandeur

« LABBÉ. »

1. La Borde, *loco cit.*

2. *Avant-Coureur*, 1764, n° 46. 12 novembre, pp. 731-732.

3. *Mercure*, septembre 1741, p. 2092.

4. Il convient de remarquer que l'*Etat d'appointements de l'Orchestre de l'Opéra* (1757-1758), où L'Abbé figure parmi les violons à 600 livres, porte l'indication : « Entré en 1743. » L'Abbé serait donc entré à l'orchestre de l'Académie royale plus tardivement que le prétend La Borde.

Pierre-Philippe L'Abbé habitait « rue et Fossés de Monsieur le Prince, au riche Laboureur[1] ».

Satisfaction lui fut donnée, le 24 novembre 1741, par un ordre du roi prescrivant de conduire le jeune L'Abbé à Saint-Lazare, où sa famille payerait sa pension[2].

La détention de ce vaurien ne fut pas longue, car, moins d'un mois après son emprisonnement, son père sollicitait sa mise en liberté dans les termes suivants :

« *A Mgr le Lieutenant général de Police.*

« Monseigneur,

« Pierre Labbé, ordinaire de la Musique du Roy et de l'Académie Royale de Musique, suplie très humblement Votre Grandeur de vouloir bien Luy accorder L'Élargissement de Joseph-Barnabé Labbé détenu depuis Environ un mois, ez maison Profès des Pères Saint-Lazare. Lesdits Pères en Estants très contens, et ont conseillez de Le faire sortir, sujet pour Lequel Le Supliant a recours à Votre Grandeur. Il ne cessera d'adresser ses vœux au Seigneur pour sa conservation. « LABBÉ[3]. »

Le lieutenant général de police émit un avis conforme au vœu paternel[4] et écrivit au cardinal de Fleury qu'il avait signé, le 23 décembre 1741, l'ordre d'élargissement de L'Abbé le fils, mesure qu'il justifiait de la façon suivante : « Le père de ce jeune homme qui a obtenu cet ordre (l'ordre d'incarcération du 24 novembre 1741), m'ayant demandé sa liberté pour luy faire continuer ses Exercisses[5]. »

Voilà donc Joseph-Barnabé rendu à sa famille, à son violon et à « ses Exercisses ». Il faut croire que ceux-ci furent particulièrement fructueux, non seulement sous la direction de son père, mais encore sous celle de Leclair, dont il exécute un concerto le 17 avril 1744[6]. Dès le 6 juin 1745, on le considérait comme un habile symphoniste de « réputation établie » et, avec l'aide de Forqueray, de Marella et de Blavet, il révélait aux Parisiens les quatuors de Telemann[7]. Cette audition remporta un tel succès qu'elle dut être reprise les 6, 8, 13, 17 et 20 juin. Assisté de Blavet et de Greff, L'Abbé exécute pendant la semaine sainte de 1746 (le 7 avril) un trio de symphonie « dont on fut charmé[8] ».

Leclair aimait alors beaucoup à produire ses élèves; c'est ainsi que, le 19 mai 1746, un autre de ses disciples, Dupont, joue avec L'Abbé le fils, « au goût des auditeurs », une sonate à deux violons qui était probablement de la composition de Leclair[9].

Le groupe Blavet, Greff et L'Abbé le fils se fait encore entendre le 2 février 1748 dans un trio de symphonie, pendant que L'Abbé joue seul en mars et en avril, en obtenant « les suffrages éclairés de l'assemblée[10] ». Le *Mercure* du mois de

1. Arch. de la Bastille, 1741. *Saint-Lazare*, nº 11493. Dossier Joseph-Barnabé Labbé, contenant 5 pièces. Pièce nº 1.
2. *Ibid.*, Pièce nº 2.
3. Arch. de la Bastille, *loco cit.*, Pièce nº 3.
4. *Ibid.*, Pièce nº 4.
5. *Ibid.*, Pièce nº 5.
6. *Mercure*, avril 1744, p. 837.
7. *Ibid.*, juin 1745, pp. 134-135-136. Le violoniste italien Marella avait joué un concerto de sa composition, le jour de la Pentecôte, et fait apprécier une « exécution nette, précise et remplie de goût ». Les quatuors de Telemann avaient été publiés à Paris au moyen d'un privilège du 3 février 1738 et par souscription. Voir *Année musicale*, 1911, pp. 28-29.
8. *Mercure*, avril 1746, p. 152.
9. *Ibid.*, juin I, 1746, p. 151. Le journal disait des exécutants : « Tous les deux symphonistes estimés de l'orquestre de l'Académie royale de musique. »
10. *Ibid.*, février 1748, pp. 129-130. Ce trio

février annonçait le premier œuvre de notre musicien, des *Sonates à violon seul* qu'avait gravées la femme de son maître Leclair[1]. Voici un spécimen de sa signature à cette époque :

Labbé fils

Pendant les fêtes de Pâques de la même année, du 10 au 16 avril, L'Abbé paraît aux côtés de Gaviniès et, toujours extrêmement applaudi, il exécute jusqu'au 2 juin des concertos[2]. Le 28 mars 1749, il reprend avec Dupont l'exécution de sonates à deux violons qui avaient fait alors une vive impression, et joue, cette fois, une œuvre d'un musicien de l'Opéra qui jouissait alors d'une certaine réputation de compositeur et de théoricien, Pierre Gianotti[3].

Le *Mercure* indique que, le lundi de Pâques de 1750, L'Abbé le fils exécuta, au Concert spirituel, un concerto de sa composition qu'on entendit encore le 6 avril et à la Pentecôte[4]. A supposer qu'il s'agisse là d'un véritable *Concerto,* aucune composition de cette nature n'a été conservée dans l'œuvre de L'Abbé. Enfin, le jour de la Toussaint, après une symphonie de Graun par laquelle s'ouvrait le concert, on entendit une symphonie à deux cors de chasse de notre musicien. Celle-ci, en raison de la place qu'elle occupe dans le programme de la séance (la 2e), n'était vraisemblablement qu'une pièce pour deux cors analogue à celles de Naudot et de Guignon ; nous n'avons malheureusement pas pu la retrouver[5]. L'Abbé le fils figurait en 1751 parmi les six violons de l'orchestre de l'Opéra qui recevaient 600 livres d'appointements[6].

Il habitait alors rue Saint-Thomas du Louvre; c'est là que, le 12 février 1752, il eut à subir l'algarade d'un autre musicien nommé Constantin qui, sous prétexte de venir lui réclamer de la vaisselle d'argent, l'avait traité de « jean foutre » et l'avait menacé de lui couper les oreilles. Constantin le défiait de mettre son habit et de descendre avec son épée dans la rue, pour s'y livrer à un duel en règle ; mais, après réflexion, il revint, le lendemain, faire des excuses à L'Abbé, et celui-ci retira la plainte qu'il avait portée contre son agresseur[7].

avait obtenu « des applaudissements mérités »; on le déclarait « très bien rendu » (avril 1748, pp. 124-125-126).

1. Ces *Sonates* se vendaient chez l'auteur, rue des Boucheries, faubourg Saint-Germain, chez M. Pinault, marchand confiseur, chez le Sr Leclerc, Mme Boiviu et Mlle Castagneri, rue des Prouvaires, à la Musique royale. (*Mercure,* février 1748, p. 121.)

En voici le titre : *Sonates* | *A Violon Seul* | *Composées* | *Par M. L'Abbé* | *Le fils* | *de l'Académie Royale de Musique* | Gravées par Mme Leclair | Prix en blanc 6 livres | Œuvre Ier | A Paris | chez | L'Auteur, rüe des Boucheries, faubourg Saint-Germain, chez M. Pinault, marchand confiseur | Le Sr Leclerc | Mme Boivin | Mlle Castagneri, rüe des Prouvaires, à la Musique Royale. Avec Privilège du Roy. | (s. d.).

2. *Mercure,* avril 1748, pp. 12-7128, juin 1748, I, pp. 132-133.

3. *Ibid.*, mai 1749, p. 163. Pierre Gianotti était une des basses du Petit chœur de l'orchestre de l'Opéra. Le 12 août 1738, il avait pris un privilège « pour plusieurs Sonates à *violin* seul et en trio de sa composition. » (M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 437), privilège qui fut renouvelé en 1745 et en 1758. Le *Mercure* annonçait, en janvier 1746, *6 Sonates en trio pour 2 violons et la basse* de lui, et, en octobre 1747, 6 nouveaux *Trios.*

4. *Ibid.*, avril 1750, p. 183; juin I, 1750, p. 119.

5. Voir *Année musicale* 1911, pp. 49-50.

6. Arch. Opéra : *Règlement pour servir au payement des appointements* (1751-1753).

7. Arch. nat. Y 12155. Campardon, *L'Acad. royale de mus. au dix-huitième s.,* t. II, pp. 27-28.

Dans l'espèce, Joseph-Barnabé ne semblait pas avoir eu tous les torts. Il n'en fut pas de même l'année suivante où, derrière le violoniste, réapparaissait l'ancien pensionnaire de Saint-Lazare. Le 14 août 1751, il avait loué pour six ans, à raison de 130 livres par an, une maison située à Montmartre, rue d'Enfer, et appartenant à un ancien capitaine d'infanterie, M. de Rochebrune[1]. L'Abbé habitait cette maison avec un de ses confrères de l'Opéra et du Concert spirituel, le chanteur Laurent Poirier. La résiliation du bail passé par L'Abbé venait d'être consentie en 1753, lorsque le propriétaire actionna nos deux musiciens pour dégradations. De fait, ceux-ci s'étaient livrés dans l'immeuble de M. de Rochebrune à une véritable dévastation : non seulement ils en enlevaient chambranles et lambris, mais encore ils faisaient main basse sur six grands vases de faïence placés sur la terrasse du jardin; là ne s'arrêtaient pas leurs méfaits, car ils s'étaient avisés de couper jusqu'au pied cinq arbres disposés le long de cette terrasse[2].

La Borde a prétendu que L'Abbé se serait fait entendre pour la dernière fois au Concert spirituel en 1750[3]; cette assertion est inexacte, car d'une part le Concert de la Toussaint de 1754 débutait par une symphonie de lui, et d'autre part, lors des fêtes de Noël de la même année, secondé par Sallantin, Bureau et Persier, il exécutait une *Suite d'Airs* arrangés par lui pour deux hautbois, viole d'amour et quinte[4]. C'est seulement à partir de 1755 que son nom cesse de figurer sur les programmes du Concert spirituel.

Les deux œuvres, qu'il avait données au Concert à la fin de 1754, étaient vraisemblablement extraites : la *Suite d'Airs,* de son premier ou de son second *Recueil d'Airs français et italiens avec des variations;* la symphonie, des *Six Symphonies à trois violons et une basse* qui constituent son œuvre II[5]. Les deux recueils d'airs témoignent de l'impression profonde produite à Paris par les représentations des Bouffons et par l'exécution, au Concert spirituel, le 16 avril 1753, du fameux *Stabat Mater* de Pergolèse[6]. On relève, en effet, dans le premier de ces recueils, deux ariettes et un duo de la *Serva Padrona,* ainsi qu'une ariette de Pergolèse; dans le deuxième, quatre ariettes et un duo de *Bertolde à la cour,* de Ciampi, ainsi qu'une ariette des *Artisans de qualité.* Le premier recueil était dédié à M. d'Arbonne, grand maître des eaux et forêts de France au département d'Orléans, qui en aurait choisi les différents morceaux :

« Monsieur, écrivait L'Abbé, En vous Dédiant ce Recueil d'Airs François et

1. Le bail avait été passé devant Me Caron, notaire à Paris.
2. Arch. nat., Y 12600. Campardon, *loco cit.*, t. II, pp. 28-29.
3. La Borde, *Essai...*, t. III, chap. x, p. 489.
4. *Mercure,* janvier 1755, p. 202.
5. Ces recueils d'airs étaient alors extrêmement à la mode; ainsi, en janvier 1750, avaient paru 2 *Recueils d'airs* tirés des opéras de Rameau, pour la musette et pour la vielle (chez Leclerc); en juillet 1751, J.-B. Chrétien publiait des *Pièces de différents auteurs mises en trio, amplifiées et doublées,* etc. Nous rappellerons que les œuvres VIII et IX de Guignon qui se composent, elles aussi, d'*Airs variés*, remontent aux environs de 1746.

L'œuvre II de L'Abbé le fils est représentée au Conservatoire de Bruxelles, t. 6799. (*Catalogue* Wotquenne, t. II, p. 939.) En voici le titre : *Six* | *Simphonies* | *à* | *Trois violons* | *Et une basse* | *Composées par* | *Mr L'Abbé* | *le fils* | *Ordinaire de l'Académie Royale de Musique* | *Œuvre IIe* | Gravé par Mlle Vendôme | Prix 9 livres.

A Paris chez L'Auteur, rue Fromenteau chez M. Breton Boullanger. | Mme Boivin, rüe Saint-Honoré, à la Règle d'Or. | Mr le Clerc, rüe du Roule, à la Croix d'Or. | Mlle Castagnerie, rüe des Prouvaires. | Mme Mangeau, à l'Hôtel de Soisson.

A. P. D. R. (4 vol. parties séparées).

6. Le *Stabat Mater* de Pergolèse fut exécuté, pour la première fois, au Concert spirituel, le 16 avril 1754 (*Mercure*, juin I, 1754, p. 165-166).

Italiens, c'est votre propre Ouvrage que J'ay L'honneur de vous présenter, puisqu'il n'est composé que de Morceaux de Votre choix; choix d'autant plus précieux qu'il a Été dicté par le bon goût Et qu'il m'assure un accueil favòrable de la part du Public. Heureux! Monsieur, si cet hommage vous prouve Les sentiments respectueux avec lesquels je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« L'Abbé le fils[1]. »

Ce recueil ne comportait que des airs arrangés pour deux dessus, et il en était de même du suivant, dont L'Abbé adressait l'hommage à Mlle de Bercy[2], qui jouait du violon ou du pardessus de viole. Voici cette dédicace :

« Mademoiselle,

« J'ose vous Dédier ce nouveau Recueil d'Airs François et Italiens que j'ai variés; dès qu'il a eu le bonheur de vous plaire, qu'il me soit permis de vous en faire l'hommage. Votre approbation ne peut manquer de lui procurer un accueil favorable de la part du public. Le goût éclairé qui détermine vos jugements sur nos meilleures compositions, et la supériorité de vos talens pour les exécuter, me répondront également de son suffrage. Je regarderai le Vôtre comme le prix des sentiments très respectueux avec Lesquels j'ai L'honneur d'être, Mademoiselle, etc.

« L'Abbé fils[3]. »

En plaçant ses recueils sous le patronage de deux amateurs distingués, L'Abbé le fils s'assurait, comme il le disait, l'approbation du public; mais leur contenu, riche en ariettes italiennes, semblait susceptible de les dispenser d'un semblable appui, car on pouvait dire de ces compositions ce qu'on disait du *Troisième Livre des Amusements du Parnasse* de Michel Corrette, annoncé en février 1754 :

« Dans le goût où on est à Paris, plus que jamais, de la musique italienne, l'ouvrage de M. Corrette ne peut manquer d'être accueilli. Outre le mérite réel, il a encore pour lui le bonheur des circonstances[4]. » A côté de la place très large qu'il faisait dans ses recueils à la musique italienne, L'Abbé ne manquait pas d'y insérer des pièces françaises à la mode, témoin cette ouverture de *Pygmalion*, placée en tête du deuxième recueil et dont Balbâtre tirait un si fructueux profit sur son orgue en juin 1755[5].

1. L'Abbé habite alors rue Sainte-Anne, chez un bourrelier, vis-à-vis le maréchal. Le Recueil avait été gravé par L. Hüe. Il porte le titre suivant :

Premier Recueil | *D'Airs François et Italiens* | *Avec des variations* | *Pour deux Violons* | *Deux Pardessus* | *ou Pour une Flutte ou Hautbois* | *avec un Violon* | *Dédié* | *A Monsieur d'Arbonne* | *Grand Maitre des Eaux et Forest de France* | *au Département d'Orléans* | *Par* | *M^r L'Abbé Le fils* | *Ordinaire de L'Académie Royale de Musique* | Prix 6 livres | Gravé par L. Hüe. | A Paris | chez l'Auteur, rue Sainte-Anne, chez un Bourrelier, vis-à-vis Le Maréchal. | Et aux adresses ordinaires | Avec Privilège du Roy | Imprimé par Montoulay.

2. Nous verrons plus loin, à l'occasion du mariage de L'Abbé, que la famille de Bercy comptait parmi ses membres de nombreux amis du musicien.

3. Ce recueil, gravé par L. Hüe, figure, à la Bibl. du Conservatoire, à la suite du 1er recueil.

Deuxième Recueil | *D'Airs François et Italiens* | *Avec des Variations* | *Pour deux Violons* | *Deux Pardessus* | *Ou Pour une Flutte* | *Avec un Violon* | *Dédié* | *A Mademoiselle* | *De Bercy* | *Par* | *M. L'Abbé Le fils* | *Ordinaire de L'Académie Royale de Musique* | Prix 6 livres | Gravé par L. Hüe | A Paris | [comme pour le premier recueil]. | Imprimé par Montoulay.

4. *Mercure*, février 1754, p. 151.

5. *Ibid.*, juin I, 1755, p. 216; juin II, p. 204. A cette seconde audition, Balbâtre ajouta son arrangement des *Sauvages* de Rameau à l'ou-

De Jèze fait figurer L'Abbé parmi les maîtres de violon de la capitale, sur l'*État de Paris* de 1757[1]. Et cette même année, Joseph Barnabé se met sur les rangs des musiciens qui prennent part, à l'Opéra, au concours ouvert pour la place de chef d'orchestre; ce fut Berton qui l'emporta[2].

Aux diverses compositions qu'il avait publiées jusque-là, L'Abbé le fils ajoutait, en mars 1760, un *Troisième Recueil d'Airs français et italiens,* qu'il dédiait à M. de la Borde, receveur général des finances du Poitou[3], recueil dont la publication était suivie, en janvier 1761, d'un ouvrage pédagogique, qui nous permet de le juger comme professeur de violon. Les *Annonces* du 22 janvier de cette année signalaient, en effet, des *Principes de violon, pour apprendre le doigté de cet instrument et les différens agrémens dont il est susceptible,* par M. L'Abbé le fils. Cette méthode, que l'auteur dédiait au marquis de Rodouan de Dammartin, se vendait au prix de 12 livres, chez lui, rue des Bourdonnois, au roi de France, et chez Le Clerc, rue Saint-Honoré[4].

L'annonce était suivie de la note suivante : « On a joint à ces principes deux suites d'airs d'opéra à deux violons, plusieurs leçons, dans le genre de Sonates, avec la basse chiffrée, pour le clavecin, des exemples analogues à ces leçons, des préludes dans les tons majeurs et mineurs et une suite de jolis airs variés pour un violon seul. » Voici en quels termes L'Abbé offrait ses *Principes de violon* à M. de Dammartin :

« Monsieur,

« La Considération dont vous Jouissès à si juste Titre, et le Goût décidé que vous avês pour les Talens m'ont engagé à vous Dédier ces Principes ; j'Espère que vous voudrez bien les agréer comme un témoignage des Sentimens Respectueux avec lesquels j'ay l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« L'ABBÉ LE FILS[5]. »

D'après La Borde, L'Abbé aurait quitté l'Opéra vers 1762, après vingt ans de services; de fait, son nom ne se lit plus sur les états d'émargement de 1763.

Au cours de l'été de 1762, notre violoniste se mariait, et son contrat de

verture de *Pygmalion,* et « fit toujours un nouveau plaisir ».

1. *Etat de Paris,* 1757, p. 174; 1759, p. 186.

2. La Borde, *Essai,* t. III, p. 388.

3. *IIIe Recueil | D'Airs | François et Italiens | Avec des Variations | Pour deux Violons | ou pour deux Pardessus | Dédié | A Monsieur de la Borde | Receveur général des Finances du Poitou | Par | Mr L'Abbé Le fils | Ordinaire de L'Académie Royale de Musique* | Prix 6 livres | Gravé par Le Sr Hüe | A Paris | Chez L'Auteur, rue des Bourdonnois, au Roy de France | Chez Mr Huberty, rue de l'Arbre sec, à la Ville de Paris | Et aux adresses ordinaires | à Lyon, chez Mrs les frères le Goux, Place des Cordeliers | A. P. D. R. | Ce recueil n'a pas d'épître dédicatoire. (*Annonces,* jeudi 13 mars 1760, p. 166.)

4. *Annonces,* jeudi 22 janvier 1761, p. 54.

5. *Principes | Du | Violon | Pour apprendre le doigté de cet instrument | Et les différents Agréments dont il est susceptible | Dédiés | A Monsieur Le Marquis | De Rodouan de Damartin | Par | Mr L'Abbé Le fils | Ordinaire de l'Académie Royale de Musique.*

Ces Principes sont suivis de deux Suites d'Opéra à deux violons dont le choix lui a paru le meilleur, de plusieurs Leçons dans le genre de Sonates avec la Basse chiffrée pour le clavecin, d'Exemples analogues à ces Leçons, de Préludes dans les Tons Majeurs et Mineurs et d'une Suite de jolis Airs variés pour un violon seul. Les Personnes qui jouent du Pardessus de viole à quatre cordes peuvent faire usage de ces Principes, en observant seulement de donner aux lettres T et P une signification contraire à celle que l'on trouvera dans ce Livre.

Prix 12 livres en blanc.

A Paris, chez Des Lauriers, Md de papier, rue Saint-Honoré, à côté de celle des Prouvaires, à l'*Enfant Jésus.* ainsi que la Méthode de M. Bordier, et des Papiers réglés pour copier de toutes espèces. A. P. D. R.

mariage, passé devant Demarandel, notaire à Paris, à la date du 27 juillet, va nous fournir d'intéressants renseignements sur sa nouvelle situation.

Voici d'abord comment y sont désignés les futurs conjoints : « Sont présents Joseph-Barnabé Saint-Sevin, musicien, demeurant à Paris, rue des Bourdonnois, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, fils majeur[1] de Pierre-Philippe Saint-Sevin, aussi musicien demeurant à Paris, rue de Bussy, faubourg Saint-Germain, paroisse Saint-Sulpice, à ce présent, et de défunte D[lle] Jeanne Buzet, son épouse :

« Et D[lle] Jeanne Tronchet De Ninville, fille majeure[2] de sieur Mathieu Tronchet, officier dans le régiment de Provence, et D[lle] Louise Deleau (ou De Lau) son épouse, demeurant à Paris, rue de Berri au Marais, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs. »

Parmi les parents et amis qui assistent au contrat, nous citerons Pierre Saint-Sevin, dit L'Abbé, musicien de la Sainte-Chapelle, oncle paternel du futur, D[lle] Dusson de Bonnac, messire Nicolas-Charles Malon, chevalier, seigneur de Bercy, Conflans, Charenton et autres lieux, maître des requêtes honoraires, et dame Marie-Françoise Tacherot de Bercy son épouse, messire Maximilien-Emmanuel-Charles de Malon de Bercy et dame Charlotte-Philippe de Malon de Bercy, épouse de messire François Juste de Monteil, maréchal de camp. C'était là, on le voit, une très noble assemblée. Les biens du futur consistaient en 8000 livres, tant en meubles et hardes à son usage, le tout provenant de ses gain et épargnes.

Ceux de la future étaient beaucoup plus considérables, comme on va pouvoir en juger :

M[lle] Tronchet de Ninville possédait, outre 450 livres de rente perpétuelle au principal de 9,000 livres, provenant d'un transport[3], et 7,500 livres de rente viagère, dix-huit actions des fermes générales de 1,000 livres chacune, 10,000 livres qui lui étaient dues par Pierre-Chrysostôme d'Usson de Bonnac, chevalier de Saint-Jean de Jérusalem[4], 22,100 livres provenant d'un transport[4], 3,000 livres en deniers comptants, enfin 48,546 livres 5 sols, représentant la valeur des diamants, bijoux et argenterie portés sur un inventaire joint au contrat.

En épousant Jeanne Tronchet de Ninville, le violoniste de l'Opéra faisait ce qu'on appelle une bonne affaire. Qu'était donc cette Jeanne Tronchet qui allait faire couler le Pactole dans le ménage? Une note insérée dans des *Spectacles de Paris* nous apporte à cet égard quelques éclaircissements :

« Joseph L'Abbé de Saint-Sevin, lit-on dans ce recueil, fut longtemps attaché à

1. Il avait alors trente-cinq ans.

2. Voici l'extrait baptistaire de Jeanne Tronchet : « L'an susdit 1724, et le 13 septembre, a été baptisée Jeanne, fille de Mathieu Tronchet, de Lion, officier dans le régiment de Provence, et de Lau, née aujourd'hui sur les deux heures du matin. » Le parrain était un sergent du régiment, et la marraine Jeanne Pin (de Dôle), qui, ne sachant pas signer, se faisait remplacer, pour cette formalité, par un autre sergent et par le chirurgien du régiment. (Arch. Seine. *Eglise paroissiale de Mérindol,* diocèse de Cavaillon.)

3. Cette rente avait été constituée, le 21 avril 1744, par Louis-François de la Bourdonnaye, conseiller du roi en ses conseils, maître des requêtes ordinaire de son hôtel, intendant de justice, police et finances de la Généralité de Rouen, et par Marie-Françoise Talon son épouse, au profit de Mathieu Molé, président du Parlement de Paris. Transportée par Molé à Jacques-Louis Demarine, bourgeois de Paris, cette rente avait été transportée à son tour par celui-ci à Jeanne Tronchet.

4. Une demoiselle d'Usson de Bonnac figure parmi les « amis » qui assistent au mariage de Jeanne Tronchet. Parmi les rentes viagères qui appartiennent à la future, en figure une de 1,000 livres dont elle jouit sur la tête de D[lle] Anne-Pétronille d'Usson de Bonnac, laquelle se confond vraisemblablement avec celle qui signe au contrat. La dette en question faisait l'objet d'une reconnaissance du 25 juin 1744.

5. Transport effectué par le S[r] Demarine.

l'orchestre de l'Académie royale de musique. Il avait épousé une D[lle] Mainville, connue autrefois sous le nom de Rosette, et qui avait été actrice à l'Opéra-Comique. Lorsqu'elle épousa L'Abbé, à qui elle apporta quelque fortune, elle était veuve d'un domestique du duc d'Uzès[1]. »

Il n'est pas difficile de reconnaître, sous l'orthographe de Mainville, celle de Ninville. Plus âgée de trois ans que son futur mari, ainsi qu'il résulte de l'acte de baptême que nous avons cité plus haut, Jeanne Tronchet était donc une ancienne actrice, circonstance qui permet d'expliquer l'importance de l'inventaire que nous allons examiner et la nature des objets qu'il comporte. Rosette avait su fort bien monnayer ses succès.

Le mobilier de sa chambre à coucher comprenait : « un lit de damas de Gènes cramoisi », avec ses rideaux, évalué à 2,000 livres, une tenture de tapisserie de damas de Gênes, six fauteuils, un cartel, des appliques, un cabinet en bois de violette, etc., le tout estimé à la somme, considérable pour l'époque, de 4,000 livres. Si, de la chambre, nous passons dans le « salon de compagnie », nous trouvons le même luxe : tapisserie de damas jaune de Gènes, rideaux de taffetas, fauteuils, bergères, pendules en or, appliques, glaces, lustres en cristal de Bohême, l'ensemble se montant à une somme de 2,640 livres.

Dans ce galant intérieur, les bibelots ne manquent pas. Il y a pour 600 livres de porcelaines de Saxe; puis, c'est l'édifiante liste des petits cadeaux des adorateurs de la belle : boîtes et flacons d'or, deux tabatières prisées 565 et 388 livres, boîte à mouches estimée 388 livres, étui d'or, paire de boucles d'oreilles pesant 38 carats et valant 7,600 livres, deux gros brillants prisés 10,000 livres, une bague avec diamants, 2,000 livres; ajoutons pour 1,500 livres d'autres bijoux, deux montres à répétition émaillées valant 2,000 livres, enfin une argenterie prisée 1743 livres.

La garde-robe de M[lle] de Ninville était en harmonie avec ses bijoux : l'inventaire signale dix douzaines de chemises, quarante jupons, dix-huit manteaux de lit et vingt camisoles; les draps, les serviettes et les nappes sont en abondance.

Le chapitre dentelles n'est pas moins brillant : « sept paires de manchettes de dentelles, tant Angleterre que Valenciennes et Malines » (700 livres), vingt-huit bonnets et garnitures (700 livres), vingt-cinq robes et cinq douzaines de paires de bas de soie complètent l'équipement de l'ancienne chanteuse[2].

Aux termes du contrat, il n'entrait dans la communauté, du côté de la future, que 3,000 livres en deniers comptants, et, du côté du futur, qu'une somme égale en mobilier, soit, en tout, 6,000 livres, le reste demeurant propre à chaque époux.

Le douaire de M[me] L'Abbé était fixé à 1,200 livres, et le survivant des époux prélevait un préciput de 12,000 livres; enfin L'Abbé et Jeanne Tronchet se faisaient une donation entre vifs[3].

Après son mariage, le musicien alla demeurer chez sa femme, rue de Berry au Marais.

L'Abbé cessa alors presque complètement de se faire entendre en public pour ne se livrer qu'au professorat et à la composition ; cependant, le 26 mars 1763, à

1. *Les Spectacles de Paris, Journal des Inspecteurs de M. de Sartine*, p. 71. Campardon, *L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle*, t. II, p. 27.

2. *Etat de meubles et effets mobiliers, appartenant à M[lle] Tronchet de Ninville*, annexé au contrat du 27 juillet 1762.

3. *Contrat de mariage* du 27 juillet 1762. (Minutes de M[e] Demarandel, notaire à Paris.)

l'occasion d'une solennité donnée à la Sainte-Chapelle, pour la Chambre des Comptes, un cantique de M. Doriot, maître de musique à la Sainte-Chapelle[1], *Audite Cœli*, permettait au violoniste de faire apprécier une fois de plus son remarquable talent d'accompagnateur : « M. L'Abbé le fils, disait l'*Avant-Coureur*, qui a porté si loin l'art du violon, accompagnera seul plusieurs récits[2]. » Les menuets variés, comme nous l'avons vu précédemment à propos d'Exaudet, jouissaient alors d'une vogue extrême, et on en a la preuve dans le recueil que L'Abbé intitule *Jolis Airs ajustés et variés pour un violon seul*, qui, sur un ensemble de dix-huit pièces, ne contient pas moins de sept menuets[3]. Rappelons que les menuets d'Exaudet et de Granier, mis « à grand orchestre », s'exécutaient pendant les entr'actes de la Comédie italienne[4]. D'ailleurs, le développement du goût symphonique portait un grand nombre de musiciens à traiter pour l'orchestre toutes espèces d'airs; c'est ainsi que Berton faisait paraître, en août 1763, un *Recueil de différents airs à grande symphonie*, et qu'Atys publiait, en janvier 1764, une *Première suite de Menuets en symphonie*[5]. L'Abbé suivit le mouvement, et l'*Avant-Coureur* du 6 février 1764 annonçait de lui : *Menuets de MM. Exaudet et Granier, mis en grande symphonie, avec des variations pour deux violons, hautbois ou flûte, alto viola, deux cors, violoncelles ou bassons*. Cet arrangement était réalisé sous forme de symphonie concertante; il portait la mention : « Tous ces différens instrumens récitent alternativement[6]. »

Un peu auparavant, L'Abbé avait publié, sous le numéro d'œuvre VII, le recueil de *Jolis Airs ajustés et variés pour un violon seul* que nous venons de citer plus haut. Ce recueil, il en faisait hommage au comte de Méry, capitaine de cavalerie, qu'il comptait au nombre de ses protecteurs, ainsi qu'en témoignent les termes de sa dédicace :

« Monsieur,

« En vous dédiant ce Recueil d'airs choisis, et que j'expose sous vos auspices, au jour redoutable de l'impression, c'est, selon la coutume la plus générale et la plus ordinaire, avoir pris soin de l'étayer du suffrage provenant d'un protecteur éclairé; mais je sçais que ni le rang, ni la naissance, ni l'éducation, ni le talent même n'en imposent à personne et que les droits de l'oreille et du goût sont inviolables et sans partialité. Le sort en est jetté; vous avés accueilli l'auteur et l'ouvrage. Je m'estimerai trop heureux si, en vous présentant aux yeux du public un si faible hommage, je peux me flatter du moins de n'avoir compromis trop à la légère, ni votre jugement ni le mien. J'ai l'honneur d'être avec les plus vifs sentiments de reconnaissance, Monsieur, etc.

« L'Abbé le fils[7]. »

1. Sur Doriot, voir M. Brenet : *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, p. 305.

2. *Avant-Coureur*, 21 mars 1763, p. 185.

3. *Annonces, Affiches*, 28 mars 1763, p. 218.

4. Pour le menuet d'Exaudet, voir *Mercure*, octobre I, 1763, p. 182. Pour celui de Granier, voir *Mercure*, janvier 1, 1764, p. 140.

5. *Recueil de différents airs à grande symphonie, composés et ajoutés de plusieurs Opéras, et exécutés au Concert français des Tuileries par M. Le Berton, maître de musique de l'Académie royale de musique*. On donnera incessamment le 2e et le 3e Recueil (*Mercure*, août 1763, p. 149). *1re Suite de Menuets en Symphonie à 7 parties, par M. Atys* (*Mercure*, janvier I, 1764, p. 145).

6. Le prix en était de 2 livres 8 sols, et l'ouvrage se vendait chez L'Abbé, rue de Berry au Marais, Leclerc, etc. (*Avant-Coureur*, n° 6, 6 février 1764, p. 89).

7. *Jolis Airs* | *Ajustés et variés* | *Pour un Violon seul* | *Dédiés* | *A Monsieur le Comte* | *De Mery* | *Capitaine de Cavalerie* | *Par* | *M. L'Abbé* | *le fils* | Ces Airs peuvent se jouer sur le Pardessus | Œuvre VIIe. | Gravé par Mme Oger | Prix 6 livres. | A Paris | chez | L'Auteur, rue de Berry au Marais, la première porte cochère à

Puis, et à la même adresse, L'Abbé publiait son œuvre VIII, *Six Sonates à violon seul et basse*, qu'il dédiait aux demoiselles de Novion[1], dont il avait pu apprécier le talent de musiciennes :

« Mesdemoiselles,

« Parmi les maisons illustres dont la France s'honore, il en est qui ont l'avantage de réunir les divers genres de l'Héroïsme.

« Tels sont les Potier. Toujours également distingués dans les différens emplois que la sagesse de nos rois leur confie, ou Guerriers, ou Magistrats suprêmes, leurs noms sont consacrés dans les Annales de la Nation.

« Vous devez, Mesdemoiselles, au sang respectable et aux sages exemples de vos pères, la grandeur de l'âme et la bonté du cœur. Si votre sexe ne peut pas courir une carrière aussi brillante, aussi étendue que celle où les Potier se sont montrés, vous vous faites admirer et chérir par toutes les qualités estimables et admirables.

« A des Etudes sérieuses et morales, vous joignez le goût des Talents. Vous les encouragez, vous les protégez, vous les cultivez vous-mêmes avec succès. J'ai quelquefois l'honneur d'en être témoin.

« Je présumeroi bien de l'ouvrage, que j'ose vous présenter, s'il a le bonheur de vous plaire. Je suis avec respect, Mesdemoiselles, etc. « L'ABBÉ FILS[2]. »

Toutes les sonates de l'œuvre VIII portent des noms propres : trois d'entre elles, *la Bercy* (Sonate II), *la Monteil* (Sonate III) et *la Méry* (Sonate V), rappellent des amis et des protecteurs du musicien.

La dernière œuvre publiée par L'Abbé paraît être un *Recueil quatrième de duos d'Opéra-comique pour deux violons* qu'annonce l'*Esprit des Journaux* pendant l'été de 1772[3].

Le 3 avril 1791, L'Abbé perdait sa femme, Jeanne Tronchet, qu'on enterrait à Saint-François-d'Assise[4]; elle ne lui laissait pas d'enfants. Puis, le 22 nivôse an IV, c'est sa cousine germaine Catherine-Simone Saint-Sevin[5] qui meurt à son

droitte, par la rüe d'Anjou | Le Sr Leclerc | Et aux Adresses ordinaires de Musique | Avec Privilège du Roy. | (s. d.) Annoncés le 28 mars 1763.

1. *Six | Sonates | à Violon seul | Et Basse | Dédiées | A Mesdemoiselles | de Novion | Par M. Labbé fils* | Œuvre VIIIe | Prix 7 livres 4 sols | Gravées par Louise Leclair, femme Quenet. | A Paris | chez | L'Auteur, rue de Berry au Marais, la 1re porte cochère à droite | M. Leclerc, Md, rüe Saint-Honoré, près la rüe des Prouvaires, à Sainte-Cécile. | Et aux adresses ordinaires. | A. P. D. R. | (s. d.).

Nous rappellerons que Louise Leclair, femme Quenet, était la fille unique de Jean-Marie Leclair l'aîné ; on voit que comme sa mère, Louise Roussel, elle s'adonnait à la gravure de musique.

Les demoiselles de Novion, auxquelles L'Abbé adresse l'hommage de son œuvre VIII, étaient vraisemblablement les filles d'André Potier, quatrième du nom, marquis de Novion et de Grignon, conseiller, puis président à mortier au Parlement de Paris, Anne-Marie-Gabrielle, et Philippine-Léontine (La Chesnaye Desbois, XVI, p. 237).

2. En janvier 1775, le *Mercure* signalait parmi des ouvrages de musique vendus au rabais, les sonates de l'œuvre VIII de L'Abbé le fils. On les offrait à 3 livres 12 sols au lieu de 7 livres 4 sols (*Mercure*, janvier II, 1775, p. 198).

3. *Recueil quatrième de Duo d'Opéra-Comique pour deux Violons ou avec une Flûte avec accompagnement de Violon*, par M. L'Abbé le fils, 1 vol. in f° broch. 6 livres. A Paris, chez M. Hugard de Saint-Guy, Marchand de Musique, Place du Vieux Louvre (*L'Esprit des Journaux*, juillet 1772, p. 167. Voir aussi même journal, septembre 1772, p. 164).

4. « L'an 1791, le 3 avril, est décédée Jeanne Tronchet, épouse de Joseph Barnabé de Saint-Sevin, âgée de soixante-sept ans; a été inhumée en présence des témoins dénommés au registre. » (Arch. Seine. *Domaines*, 530-701. *Actes de décès faits dans la Paroisse Saint-François d'Assise pendant l'année 1791*.)

5. « Du 23 nivôse, an IV de la République Acte de décès de Catherine-Simone Sensevin

tour, âgée de soixante-quinze ans, en le laissant pour son seul et unique héritier[1].

L'Abbé avait obtenu, à une date que nous ne pouvons préciser, une place au Théâtre de la République et des Arts; mais l'âge commençait à peser lourdement sur le musicien, et le directeur Devismes dut songer à le remplacer, en lui assurant cependant une pension pour ses bons services. Il lui écrivait à la date du 26 germinal an VIII :

« Je vous préviens, citoyen, que je viens de disposer en faveur d'un autre de la place que vous occupiés au Théâtre de la République et des Arts.

« Votre grand âge ne vous permetant plus de la remplir avec L'assiduité dont elle est susceptible; mais, pour vous Récompenser de votre Zelle passé, vous toucherès, tant que vous vivrès, sur le montant d'appointements affectés à la susdite place, la somme de 500 francs par an, payables à chaque mois par portions Egalles. Le caissier sera chargé d'en faire la Retenüe.

« Salut et fraternité. « DE VISMES[2]. »

L'Abbé ne devait pas jouir longtemps de cette modeste pension. Il mourait à Paris, rue Grénetat, n° 32, le 6 thermidor an XI[3], et non pas à Maisons près Charenton en 1787, ainsi que Vidal l'a répété après Fétis[4].

Les scellés furent apposés chez le musicien le 23 thermidor an XI; comme il disparaissait sans laisser d'héritiers directs, sa succession tombait en déshérence; c'était du reste une bien pauvre succession, ainsi qu'on en peut juger par l'inventaire de tous ses effets mobiliers, dressé le 29 nivôse an XII par les soins de l'administration des Domaines[5].

Le vieux musicien vivait seul et misérablement chez un citoyen Tatin, auquel il payait une pension de 120 francs par an[6]. Il habitait une petite chambre située au troisième étage du n° 32 de la rue Grénetat, chambre dont l'unique fenêtre donnait sur la cour. Une armoire, située dans un cabinet voisin, contenait tous ses effets, dont le commissaire priseur Dussart dresse la liste : quatre habits de drap et camelot, trois culottes et une veste de velours, une paire de bas, deux paires de souliers et un chapeau rond, le tout estimé 8 livres; plus quatre che-

(*sic*), morte la veille, 2 heures après-midi, âgée de soixante-quinze ans. Née à Paris, ci-devant Paroisse Saint-Sulpice, y domiciliée, rue Antoine, n° 655, section de l'Indivisibilité, non mariée, fille de Défunts Pierre Sensevin et Elisabeth Le Suisse, sa femme. » (*Actes de décès, Cne de Paris, Section de l'Indivisibilité,* Registre I, n° 540. Arch. Seine.)

1. Sur l'adjonction au nom de Sensevin [Saint-Sevin] de celui de L'abbé, un acte de notoriété du 28 juin 1764 nous apporte quelques précisions. Il y est dit que « Pierre Sensevin, dit L'abbé, musicien ordinaire de la Chambre du Roy et de l'Académie royale de musique », est le même que celui qui a pris le nom de Pierre Labbé dans un contrat de constitution de rente viagère du 10 juillet 1758, et que le nom de « Sensevin » [Saint-Sevin] est son véritable nom de famille (Arch. Seine. *Domaines,* 530-701).

2. Arch. Seine. *Domaines.* Cette lettre porte la suscription : « Au citoyen L'Abbé, faubourg Saint-Martin, à Paris. »

3. Du 7 thermidor an XI, 2 heures de relevée : « Acte de décès de Joseph-Barnabé de Saint-Sevin, Ex-employé (*sic*), décédé le 6 présent mois à 4 heures de relevée, âgé de soixante-quinze ans, né à Agen, département du Lot-et-Garonne, demeurant à Paris, rue Grénetat, n° 32, division des Amis de la Patrie, veuf de Jeanne Tronchet, sur la déclaration faite au Maire par les sieurs Dubois et Tatin, tous deux voisins du défunt. Ainsi signé, après lecture faite : Dubois, Tatin, Didier, chirurgien, et Souhart, adjoint du Maire. » (Arch. Seine, *Domaines,* 530-701. Mairie du 6e arrondisst. *Registre des Actes de Décès de l'an XI.*)

4. On verra plus loin que L'Abbé possédait, en 1787, un immeuble à Maisons.

5. Arch. Seine. *Domaines, loco cit.*

6. Eloy-Adrien Tatin, cordonnier de son état, avoit été nommé gardien des scellés. Le faïencier Dubois était le principal locataire de la maison, laquelle appartenait à une dame Camus.

un fauteuil de pail Et Deux chaisses Et un coussin
un grand baromet doré, Deux Estampe A Bordure doré
une tres grande Estampe A Bordure noir, un portrais de
famille A Bordure doré, quatre peti tableaux ovalle A
Bordure representend des portrais Au trois crayions Et graver
un porte mouchette Et sa mouchet Dacier, deux flambeaux Argenté

je Soussigne Et Reconnois que tous Les objets des Tallier
Dans Létat cy dessu Appartienne au citoyen Tatin Dont
je Suis Locataire, Et que je promest Lui remaître En bon Etat
ainsi quils Etet Lors que je Suis venu demeurer chez Lui
fait double Entre nous ce huit Messidor de L'an huit de
La republique francaise

St. Suin dit Labbé

Aprouver Lecritures Tatin

AUTOGRAPHE DE L'ABBÉ LE FILS
(Archives de la Seine, Domaines, 530-701.)

mises, quelques serviettes et mouchoirs, quatre serre-tête, etc., l'ensemble se montant à 5 livres ; enfin, un état des meubles garnissant l'appartement du défunt, état établi de la main même de celui-ci, révèle l'indigence du mobilier ; il y a un lit, une petite glace, une table, un chiffonnier à trois tiroirs, une bergère recouverte de velours d'Utrecht, un secrétaire de marqueterie avec dessus de marbre d'Alep.

L'Abbé mourait donc presque dans la misère, et nous voilà bien loin des pièces tendues en damas de Gênes et de l'élégante garde-robe de Jeanne Tronchet.

Pourtant, les papiers inventoriés rue Grénetat révélaient chez le musicien une aisance relative : un acte du 1er mai 1791 contenait la constitution d'une rente viagère de 400 livres faite en sa faveur par Germain Noblot, marchand de vin, et Claudine Gourier, sa femme[1]. Cette constitution était la conséquence d'une vente opérée le 12 juin 1790 par L'Abbé et sa femme au profit des époux Noblot[2].

A cette époque, L'Abbé possédait à Maisons, près Charenton, un immeuble avec jardin et dépendances, qu'il vendait à Noblot et à sa femme pour une somme de 10.000 livres. Les acquéreurs, n'ayant payé qu'une partie du prix de la maison, avaient constitué au profit de L'Abbé, et au moyen du capital non versé, une rente viagère de 400 livres. Les papiers du musicien comportent encore un extrait d'inscription viagère, tiers consolidé, de 90 livres, le titre de pension de 500 livres, accordé par De Vismes, et une constitution de rente viagère de 300 livres, datant de 1769, faite au profit de Catherine-Simone Saint-Sevin, dite L'Abbé, et dont Joseph-Barnabé, son cousin germain, avait hérité[3].

L'origine de cette constitution était la suivante : Messire Louis-François, marquis d'Esparbès, colonel du régiment de Périgord, empruntait, le 7 février 1767, 2,000 livres à la Dlle Saint-Sevin pour contribuer au prix d'un « gouvernement qu'il était en instance pour acquérir[4] ». Le contrat de constitution de rente viagère du 21 février 1769, dans lequel un certain Claude-François Rougeot figurait à côté de d'Esparbès, avait pour objet le payement de cette dette ; enfin, le sieur Tatin déclarait que la succession de L'Abbé lui devait neuf mois de loyer de la chambre du défunt, plus 26 fr. 50 de frais funéraires.

Une ordonnance de la Chambre du Conseil, à la date du 21 frimaire an XII, envoya la République française en possession de la succession de L'Abbé, et le 4 fructidor de la même année on procédait, dans une salle de l'hôtel Soubise, et à la requête de la régie des Domaines, à la vente des pauvres hardes du vieux violoniste. On en tira la modeste somme de 35 fr. 40[5].

Ainsi disparut un artiste sur le compte duquel ses contemporains ne tarissent pas d'éloges : Marpurg le traite de « compositeur et violoniste agréable[6] ». La Borde est plus explicite : « M. L'Abbé fils était un des meilleurs musiciens d'orchestre qu'il y ait jamais eu, et était aussi un fort bon compositeur[7]. » La Dixmerie lui accorde une « réputation brillante[8] ». Enfin Boisgelou, sévère pour le

1. *Constitution de rente viagère de 400 livres* faite par-devant Larcher, notaire à Paris, le 1er mai 1791. Sur cet acte, L'abbé est indiqué comme demeurant rue Neuve Saint-François d'Assise.

2. *Acte de vente du 12 juin 1790*. Minutes de Me P. M. Moreau, not. à Paris.

3. *Constitution viagère de 300 livres* au profit de Catherine-Simone Saint-Sevin, dite L'abbé, par-devant Jean-Louis Baron l'aîné et François-Gabriel Demarandel, du 21 février 1769. *Acte de notoriété* du 27 ventôse an IV, passé par-devant Larcher.

4. *Obligation* du 7 février 1767 par-devant Demarandel.

5. Arch. Seine. *Domaines, loco cit.*

6. Marpurg, *Beiträge*, t. I, p. 472.

7. La Borde, *Essai*, t. III, chap. x, p. 489.

8. La Dixmerie, *Les Deux Ages du goût*, p. 500.

compositeur, rend pleine justice au remarquable talent de l'accompagnateur : « Cet auteur, écrit-il dans son catalogue, compositeur assez médiocre, a joué au Concert spirituel, pendant plusieurs années, avec assez de succès; il excellait dans un genre plus utile à la société; il accompagnait supérieurement la voix et le clavecin[1]. »

II

Nous donnons ici une liste des œuvres instrumentales de L'Abbé le fils :

I. *Sonates à Violon seul,* Œuvre I (1748).
II. *Six Symphonies à trois Violons et une Basse,* Œuvre II (vers 1754)[2].
III. *Premier Recueil d'Airs Français et Italiens, avec des variations, pour deux Violons, deux Pardessus ou pour une Flûte ou Hautbois avec un Violon* (vers 1754).
IV. *Deuxième Recueil d'Airs Français et Italiens, avec des variations, pour deux Violons, deux Pardessus, ou pour une Flûte avec un Violon* (vers 1754).
V. *Troisième Recueil* (1760).
VI. *Jolis Airs ajustés et variés pour un Violon seul,* Œuvre VII (1763).
VII. *Menuet de MM. Exaudet et Granier, mis en grande symphonie, avec des variations pour deux Violons, Hautbois ou Flûtes, Alto viola, deux Cors, Violoncelle ou Basson* (1764).
VIII. *Six Sonates à Violon seul et Basse,* Œuvre VIII (vers la même date).
IX. *Recueil quatrième de Duos d'Opéra-Comique pour deux Violons* (1772).

A cet ensemble, qui se répartit tout naturellement en deux groupes : 1° les *Sonates et les Symphonies;* 2° les *Recueils d'Airs,* il convient d'ajouter un ouvrage pédagogique, les *Principes du violon,* parus en 1761, que nous étudierons en traitant des *Méthodes* de violon au dix-huitième siècle.

*
* *

SONATES

Sous cette rubrique, nous examinerons les œuvres I, II et VIII, qui comprennent, chacune, six compositions.

Morphologie. — Quatre des sonates du premier recueil admettent le cadre en quatre mouvements A, B, A', B'; les deux autres ne comprennent que trois morceaux, comme toutes celles de l'œuvre VIII. La Sonate VI du premier recueil, bien que coulée dans le moule ternaire, débute par un *Andante* et se termine par un *Menuet;* de même, la Sonate V de l'œuvre I apporte un document intéressant à l'histoire du *Menuet,* car elle contient un *Menuet,* avec épisode mineur placé avant le dernier morceau. Il est à remarquer, en outre, que L'Abbé le fils n'emploie pour ainsi dire pas de mouvements lents proprement dits dans son œuvre VIII, où la pièce centrale apparaît, soit sous les espèces d'un *Andante,* soit

1. *Catalogue ms.* de Boisgelou. Nous avons noté, comme nous l'avons fait pour Guillemain, qu'en janvier 1775, son œuvre VIII était proposée au rabais, pour 3 livres 12 sols au lieu de 7 livres 4 sols. (Voir plus haut, p. 225, note 2.)

2. Les *Six Symphonies* sont conservées à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

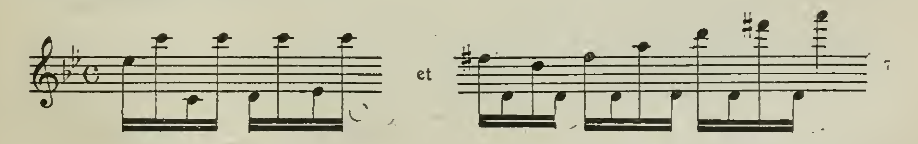
sous celles d'un *Menuet,* soit même sous celles d'un *Rondeau*[1]. Dans ce dernier cas, la sonate ne contient que des pièces d'allure vive. Celle qui porte le n° V de l'œuvre VIII présente une particularité morphologique intéressante : après l'*Allegro* initial vient une *Gigua gratioso,* au sein de laquelle s'encastre un *Minuetto* 3, la *Gigua* reprenant après que ce dernier, écrit au relatif majeur, est terminé; de sorte que la Sonate offre le dispositif ci-après : *Allegro, Gigue, Menuet, Gigue.* De même, la première Sonate de l'œuvre I fait précéder le *Menuet* pénultième d'une courte *Chasse* en 6/8 qui s'enchaîne avec lui et dont ce dernier n'est qu'une sorte de continuation.

Notre auteur termine parfois ses compositions, notamment celles de l'œuvre I, par des morceaux variés[2], et trois des sonates de l'œuvre VIII s'ouvrent par un *Allegretto*[3].

Le mouvement tranquille qui occupe le centre de ces sonates prend à plusieurs reprises le ton de la dominante[4].

Quant aux six symphonies du Conservatoire de Bruxelles, quatre d'entre elles comportent trois parties, le mouvement final étant un *Presto* (Symphonies I, III) ou un *Minuetto* (Symphonies II, V). Les Symphonies IV et VI présentent la même particularité que la Sonate V (œuvre VIII) : la pièce terminale (*Giga* ou *Presto*) enchâsse un *Minuetto,* avec *Da Capo* de la *Giga* ou du *Presto.* Il est à remarquer aussi que les mouvements lents placés au centre de ces symphonies, et qui s'écrivent souvent en mineur (I, III, IV, V), sont quelquefois fort courts. Ainsi, le *Largo* de la Symphonie V ne comprend que huit mesures et l'*Adagio* de la Symphonie III que onze mesures. On rencontre enfin la forme rondeau dans le *Presto* 2/4 de la Symphonie III. Ajoutons que L'Abbé confère à un *Allegro*[5] et à deux *Menuets*[6] un caractère concertant, en y introduisant un violon *Solo* qui dialogue avec un *Tutti* constitué par les deux autres violons et la basse, car les six symphonies de L'Abbé sont écrites pour trois violons et la basse, instrumentation qui rappelle celle des concertos de Jacques Aubert et aussi les pièces symphoniques de Sammartini.

Thématique et composition. — L'écriture de L'Abbé le fils, extrêmement violonistique, s'encombre de triolets, de passages, se saupoudre de trilles et entrechoque, conformément à l'usage du temps, des figurations de rythmes différents. Sa mélodie marque une prédilection spéciale pour les grands écarts, les intervalles largement ouverts; et ceci apparaît en toute évidence dans les nombreuses batteries de ses mouvements vifs, où surgissent et se répètent de brusques oppositions de l'aigu au grave :



[7]

1. Les Sonates II (La Bercy), IV (La du Vaucel) ont un *Andante* comme mouvement lent; c'est un *Minuetto* qui en tient lieu dans les Sonates I (La Grignon), V (La Méry), tandis que les Sonates III (La Monteil) et VI (La Vérine) contiennent chacune un *Rondeau* comme pièce centrale.

2. V. les Sonates II, IV, VI.

3. Sonates II, IV, VI (*Œuvre* VIII).

4. Sonates I, II, III.

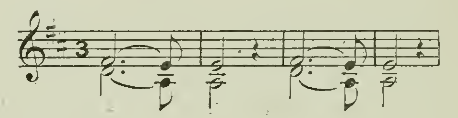
5. *Allegro* C de la Symphonie III.

6. *Minuetto* 6/8 de la Symphonie IV et *Minuetto* 3/8 de la Symphonie VI.

7. *Allegro* C de la Sonata II (*Œuvre* I).

Le violoniste utilise aussi très souvent la sonorité des pédales inférieures qui confère à la thématique de certains *Adagios* de l'œuvre I un caractère grave et pensif[1]. Au reste, il se préoccupe beaucoup des effets de sonorité, dont il tire un parti fort ingénieux. L'*Aria* 3/8 de la Sonate I (œuvre I) laisse ainsi alterner le souple balancement de l'unisson sur deux cordes et le puissant effet d'accords frappés de quatre notes.
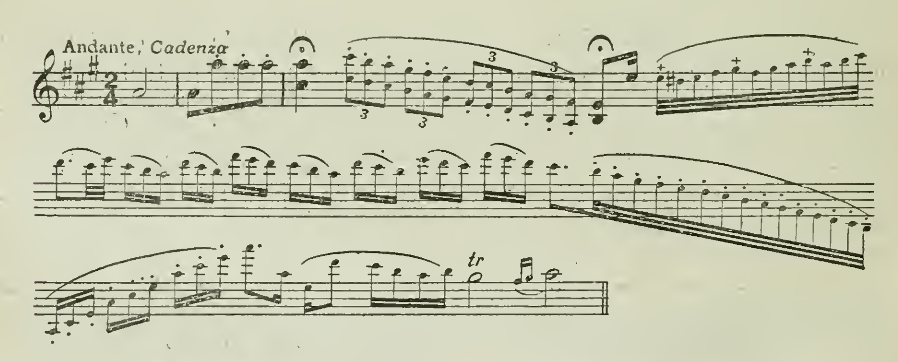
L'Abbé le fils connaît les ressources qu'offre le registre grave de son instrument, et, en digne élève de J.-M. Leclair, il s'attache à les exploiter. Non seulement la *Chasse* de la Sonate I (œuvre I), avec ses quintes sur le *sol* et le *ré*, donne une impression cuivrée et pastiche le timbre des cors de chasse, mais encore le *Menuet* qui se soude à cette *Chasse* revêt un caractère identique. Et ce sont de lointains et mystérieux appels qui sortent des profondeurs forestières ;



pendant que la basse soutient ces sonneries de pulsations de dominante et de tonique.

Dans cette même sonate, l'*Andante* initial trace avec une grâce et une fraîcheur charmantes la ligne flexible et méditative de sa mélodie.

Mais il appartenait à L'Abbé le fils d'apporter à nos compositions pour le violon une innovation intéressante; c'est celle qui consiste à écrire les *Cadences* que nous avons vues laissées à l'initiative et à la fantaisie de l'exécutant dans les sonates de Miroglio l'aîné. Déjà, l'œuvre I de notre auteur esquisse (*Menuet* de la Sonate V), après un point d'orgue, un embryon de cadence. Avec l'œuvre VIII, nous rencontrons d'importantes et curieuses cadences écrites intégralement. Citons ici celle de l'*Andante* de la Sonate II, avec son passage de sixtes exécuté en *staccato* :



On trouvera encore deux échantillons de cadences réalisées dans l'*Andante* 2/4 de la Sonate IV (œuvre VIII).
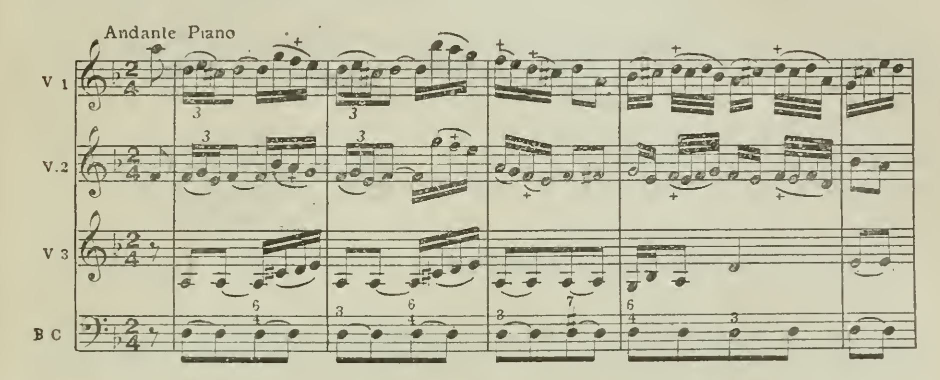
Enfin, l'œuvre VIII porte des traces de simplification thématique et reflète l'influence que le développement du style symphonique impose à la musique instrumentale; certains clichés mélodiques tendent à s'établir et se propagent un peu partout. C'est ainsi que les débuts en accords frappés suivis de figurations en

1. Sonates IV, V.

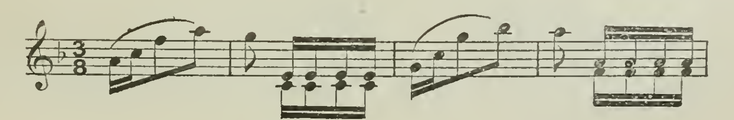
grupetti à la tierce supérieure ou inférieure relèvent de la mode musicale; cette mode, L'Abbé la suit très fidèlement[1].

Si le monothématisme semble de règle dans les *Allegros* des deux œuvres I et VIII, la *réexposition* prend aussi un caractère de fixité de plus en plus accusé.

Dans les six symphonies de l'œuvre II, l'écriture, tout en restant ouvragée, présente cependant un caractère plus simple que celle des sonates. Elle reste extrêmement fleurie dans certains mouvements lents, tels que l'*Andante* suivant où les violons 1 et 2 cheminent généralement à la sixte[2] :



et où la pièce revêt un peu une forme *lied*. Mais, dans les *Allegros*, elle se montre incisive, nette, vraiment symphonique. L'Abbé fait emploi de l'accord brisé du ton ou d'accords de quatre notes frappés dans la force[3]; il utilise le *tremolo* à notes jaillissantes[4] et aussi des effets de pédales inférieures[5]. Les batteries et brisures sont fréquentes ainsi que les thèmes à notes répétées après des roulades en triples croches d'effet très agogique, comme dans l'*Allegro* initial de la Symphonie V. Nous signalerons tout spécialement le *Minuetto* 3/8 de la Symphonie II écrit en manière de *Valse* et qui annonce l'apparition prochaine des *Allemandes* à 3/4 ou 3/8 de la musique symphonique[6]. Voici le début de ce *Minuetto* :



Nous ajouterons que les *Allegros* s'établissent parfois sur deux thèmes, avec *réexposition* finale.
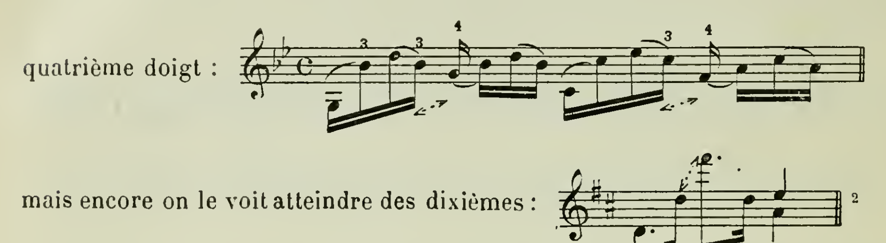
Technique. — Habile violoniste, L'Abbé le fils fait le plus grand honneur à son maître J.-M. Leclair l'aîné. Il exécute des traits difficiles aux positions élevées et se meut très aisément à la septième position. Voici un exemple des batteries qu'il réalise dans le haut de la touche :

1. Voir le début de l'*Allegro* C de la Sonata III (*Œuvre* VIII).
2. *Andante* 2/4 de la Symphonie I.
3. *Allegro* C de la Symphonie III.
4. *Allegro assai* de la Symphonie I.
5. *Allegro* C de la Symphonie IV.
6. On rapprochera ce fait de celui que nous avons signalé dans l'œuvre de Quentin. L'Abbé a vraisemblablement subi l'influence de Stamitz, dont une symphonie était jouée au Concert spirituel le 12 avril 1751 (*Mercure*, mai 1751, p. 191), par conséquent avant la publication de son œuvre II.


[1]
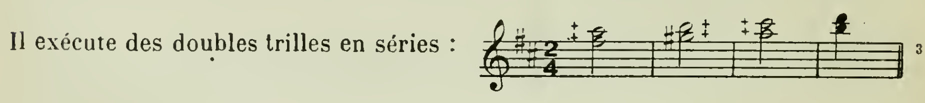
De fréquents doigters viennent nous renseigner sur sa technique et montrent qu'il pratique beaucoup les extensions.

Non seulement ses arpèges nécessitent l'extension de tierce du troisième au quatrième doigt :



mais encore on le voit atteindre des dixièmes : [2]

Sa maîtrise s'affirme dans le maniement de la double corde et du double trille. Il exécute des doubles trilles en séries :


[3]

ou bien glisse ceux-ci dans des traits rapides :


[4]

D'archet long et souple, L'Abbé pratique le *staccato* en poussant et en tirant, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par l'exemple de cadence que nous avons donné ci-dessus, et la Sonate V (œuvre I) prouve de quelle variété de coups d'archet il est capable.

*
* *

RECUEILS D'AIRS

Le principal intérêt de ces recueils réside dans l'apport qu'ils font à l'art de la variation et dans les procédés techniques qu'ils mettent en évidence. Disons d'abord quelques mots des sources auxquelles L'Abbé a puisé pour les constituer. Ces sources sont multiples; notre auteur emprunte surtout à l'opéra bouffe italien et aux recueils d'airs et de menuets qui pullulaient alors; çà et là, il demande au répertoire de la Foire quelques timbres connus[5], s'empare des *Sauvages* de Rameau, de l'*Ouverture de Pygmalion*, de *la Furstemberg*, attribuée à Campra[6], et jette son dévolu sur l'ariette de *Titon et l'Aurore* de Mondonville[7]. Ses fournis-

1. *Allegro assai* 2/4 de la Sonata V (*Œuvre* I).
2. *Allegretto* ₵ de la Sonata VI (*Œuvre* VIII).
3. *Allegro assai* 2/4 de la Sonata II (*Œuvre* VIII).
4. *Rondeau* 3/8 de la Sonata III (même *Œuvre*).
5. Notamment, *la Confession* (Ier *Recueil d'Airs françois et italiens*).
6. *La Furstemberg* apparaît dans le *IIIe Recueil d'Airs françois et italiens.*
7. *IIIe Recueil.*

seurs les plus attitrés demeurent Pergolèse, avec, notamment, des ariettes de la *Serva padrona* et le duo « La Conosco » du même opéra buffa, et les divers auteurs du *pasticcio* intitulé *Bertoldo in Corte*[1]. Il s'adresse encore à Gaetano Latilla, dont une ariette des *Artisans de qualité* prend place dans le deuxième Recueil, et il demande même une ariette au Napolitain David Perez[2].
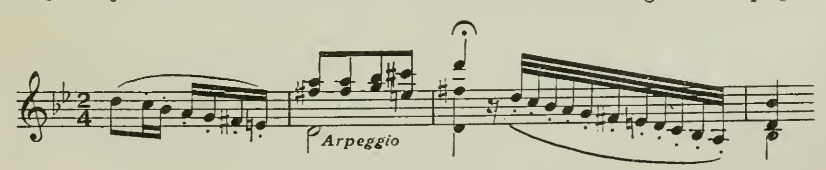
Il va sans dire que les *Minuetti* sont tous *gratiosi* ou *amorosi* : ces épithètes prenant, à cette époque, un caractère presque obligé.

Une distinction s'impose entre les *Jolis Airs* (œuvre VII) et les quatre recueils d'*Airs françois et italiens;* alors que les premiers sont destinés au violon seul, les autres s'exécutent au moyen de deux instruments égaux, chargés, à tour de rôle, de la présentation mélodique, de l'accompagnement et du travail des variations. On conçoit donc que les *Jolis Airs* exigent un effort violonistique plus considérable que les Airs en duo, puisque le soliste assure à la fois la charge du chant et de l'accompagnement. Du reste, nous pourrions renouveler, à l'égard de ces *Jolis Airs,* les observations que nous avons déjà présentées en étudiant les pièces analogues de Guillemain.

On notera aussi que les *Jolis Airs* sont susceptibles de se jouer sur le pardessus, que la mode instrumentale maintenait encore à côté du violon[3].

Cet ensemble de recueils doit être considéré comme représentant la synthèse de l'art de la variation aux environs de 1760; il constitue une sorte de résumé de toutes les fantaisies instrumentales alors en usage, une manière de revue des inventions violonistiques que la pratique avait sanctionnées.

L'Abbé y affirme sa brillante technique, son adresse à utiliser les arpèges si propices à mettre en valeur la sonorité du violon dans ses divers registres. Afin d'éviter de fastidieuses redites, nous nous bornerons ici à enregistrer les nouveautés que nous révèlent ses recueils. Le violon y manifeste une tendance marquée vers le brillant, vers l'éclat, et recherche des effets de contrastes. Ainsi, nous trouvons dans une *Gavotte* en *sol* mineur des *Jolis Airs* l'opposition entre des traits rapides jetés à la volée en *staccato* et le scintillement aigu des arpèges :



On reconnaîtra bien ici l'auteur des étincelantes cadences signalées plus haut.

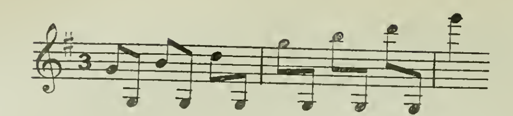
Un *Menuet* 3 du premier Recueil offre une série de brisures audacieuses qui distendent de plus en plus un intervalle d'octave :

1. Sur *Bertoldo in Corte,* voir notre travail relatif aux *Bouffons* (S. I. M. juillet-août 1912, pp. 18 et suiv.) (*IIe Recueil,* 3 ariettes de *Bertolde*).
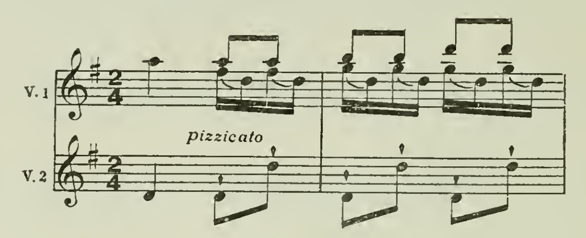
2. *IIe Recueil.* David Pérez, né à Naples en 1711, mort à Lisbonne en 1778, est l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages lyriques.

3. Sur la mode du pardessus de viole, voir notre ouvrage *L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'Hôtel de la Bourse* (1906), pp. 178-179.

L'exemple donné par L'Abbé, en publiant ses *Jolis Airs,* devait être suivi en 1768 par le violoniste Chardon, ordinaire de la musique du roi. Le *Mercure* annonce en effet, de cet auteur, un *Recueil de jolis airs à violon seul, avec des variations,* prix 3 livres. Paris, La Chevardière (*Mercure,* avril II, 1768, p. 189).
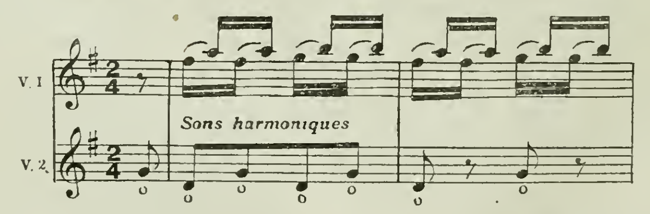


Mais nous avons hâte d'en venir aux innovations les plus caractéristiques de notre musicien. Si L'Abbé le fils a suivi l'exemple de Tremais et de Rameau en faisant usage du *pizzicato*, il introduit, le premier, dans notre littérature du violon les *batteries de sons harmoniques*. Le *pizzicato* apparaît dans le *Duo italien de Bertolde* du deuxième Recueil, où le second violon soutient par cet artifice des batteries en doubles cordes liées du premier :
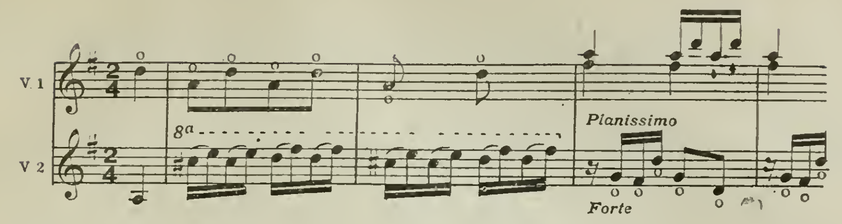


Cette pratique du *pizzicato* ou *pincé* était fort rare dans la musique française, et le *Dictionnaire* de J.-J. Rousseau n'omet point de le constater. On y lit, en effet, à l'article *Pincer :*

« C'est employer les doigts au lieu de l'archet pour faire sonner les cordes d'un instrument... on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert de l'archet, comme le violon et le violoncelle; et cette manière de jouer, presque inconnue dans la musique françoise, se marque dans l'italienne par le mot *pizzicato* [1]. »
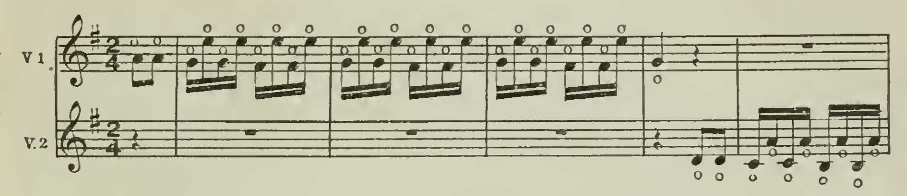
Après avoir essayé de l'effet du *pizzicato* sous des batteries, L'Abbé, poursuivant ses initiatives, accompagne, un peu plus loin, des figurations du même genre au moyen de ces sons harmoniques que, depuis Mondonville, aucun de nos violonistes n'avait songé à exploiter; il se livre alors à toute une série d'expériences de coloris instrumental : tantôt, il superpose à ses harmoniques des batteries sur deux cordes; tantôt, intervertissant les rôles, il confie les sons de flageolet au premier violon, tandis que le deuxième exécute à l'aigu et *piano* des batteries qui produisent une impression de vibration; tantôt, enfin, il confie à la partie du premier violon des doubles cordes à l'aigu réalisées *pianissimo,* pendant que le deuxième laisse résonner *forte* des sons harmoniques :



1. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique,* art. *Pincer,* t. II, p. 92. Quantz traite aussi du *pizzicato* au § 31, section II, chap. XVII de sa *Méthode:* « Le *pizzicato,* dit-il, doit se faire près du bas du manche, et non pas trop près du chevalet, ni trop près des doigts de la main gauche... Dans une petite musique de Chambre [c'est le cas pour les sonates] il ne faut pas pincer les cordes trop rudement; cela produit un effet désagréable. » (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière,* p. 208.)
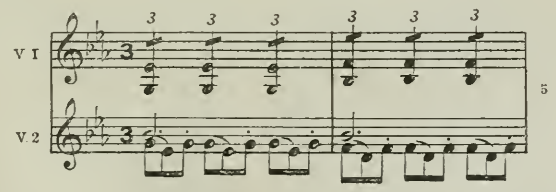


Enfin, il confie alternativement aux deux violons des batteries de sons harmoniques :



On voit de quelle variété tous ces dispositifs sont susceptibles et quel chatoiement de sonorité ils engendrent. Peut-être conviendrait-il de rapprocher le regain de faveur que connaissent alors les sons harmoniques de la brillante apparition de Domenico Ferrari au Concert spirituel pendant le printemps de 1754. Ce remarquable élève de Tartini se fit entendre pour la première fois le 31 mars, et déchaîna l'enthousiasme des auditeurs[1]. Il jouait des concertos et des sonates de sa composition[2], et à la fin de l'année, il prenait un privilège de dix ans à l'effet de publier à Paris de la « musique instrumentale ». C'est, à l'aide de ce privilège qu'il fit paraître son œuvre I, *Six Sonate a violino solo e basso*, dédiée au prince Don Lorenzo Corsini, et dans laquelle la Sonate V, notamment, utilise largement les sons harmoniques, sous la désignation de « Son armonie[3] ». Une variation du Menuet qui clôt cette sonate s'expose tout entière en sons harmoniques dont le tissu laisse parfois surgir de brefs passages en doubles cordes[4].

D'ailleurs, les recherches de sonorité semblent vivement préoccuper L'Abbé; nous en trouvons une autre preuve dans une des variations qu'il impose au *Menuet* d'Exaudet qui, comme bien l'on pense, fait partie des *Jolis Airs;* la troisième variation de ce Menuet comporte, au premier violon, l'exposé du thème en batteries de croches avec des oppositions soudaines de *forte* et de *piano*, pendant que le deuxième violon exécute des triolets de croches sous une pédale supérieure. Il s'ensuit une sonorité à la fois pleine et ouvragée :



[5]

1. *Mercure*, mai 1754, p. 183. On dit qu'il est la perfection même.

2. Il joua une sonate de sa composition le jour des Rameaux (7 avril) et le 10 avril. Le 21 avril, il interprétait le *Printemps* de Vivaldi. (*Mercure*, mai 1754, pp. 184-187.)

3. G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale...* (*Recueil de la Soc. internationale de musique*, janvier-mars 1912, p. 389.)

4. Nous rappellerons que l'invention des sons harmoniques fut attribuée à Ferrari comme elle l'a été à Mondonville.

5. 3e variation du *Menuet* d'Exaudet (*I*er *Recueil*).

Notons, enfin, une importante *Cadenza*, avec passages trillés et trait allant jusqu'au *la* aigu, dans une ariette de *Bertolde*[1] et quelques-unes des variétés d'arpèges si diversifiés auxquels se complaît l'archet de notre auteur[2].

Louis Aubert.

I

C'était, comme on l'a vu, le fils aîné de Jacques Aubert, né le 15 mai 1720 à l'hôtel de Condé et baptisé le 25 du même mois en l'église Saint-Sulpice[3].

Élève de son père, Louis Aubert montra dès son enfance d'étonnantes dispositions pour le violon, puisqu'il était jugé capable d'entrer à l'orchestre de l'Opéra vers l'âge de dix ou onze ans. Un document des archives de l'Opéra indique même qu'il fut reçu en 1728 à l'Académie royale de musique[4], mais il est plus probable que la date de son entrée à l'orchestre de l'Opéra est celle que donne le *Détail de la Régie* de 1738, c'est-à-dire celle de 1731[5]. Il faisait alors partie du Grand Chœur, aux appointements annuels de 300 livres.

A douze ans, Joseph Francœur le prenait comme survivancier aux vingt-quatre violons; il acheta, en effet, sa charge en 1732, alors que le duc de La Trémoille remplissait les fonctions de premier gentilhomme de la Chambre[6]. Dans la dédicace de son œuvre XXIV, son père Jacques Aubert fait allusion aux bontés que La Trémoille a eues « pour le père et pour le fils ».

On voit Aubert le fils figurer en 1745, pour une somme de 345 livres, sur l'état des droits de présence et rétributions accordés à l'occasion du mariage du dauphin[7], et l'année suivante, notre musicien devient titulaire de la charge de Joseph Francœur aux vingt-quatre violons[8]. Désireux de faire connaître des pièces de musique instrumentale de sa composition, il prenait, le 14 avril 1750, un privilège général de douze ans, à l'aide duquel il publiait son œuvre I, des *Sonates à violon seul avec la basse continue,* dont l'annonce parut dans le *Mercure* d'avril, et que l'auteur, qui demeurait chez son père, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le Grand Conseil, dédiait dans les termes suivants à Mme Adélaïde de France[9] :

« Madame,

« L'ouvrage que je prends la liberté de vous offrir est dans un genre que vous aimez et que vous daignez protéger. Je sais quelle est la délicatesse de votre goût et combien il est dangereux à tout auteur de s'y exposer. Mais, Madame, l'ambition de vous plaire et d'amuser quelques-uns de vos momens de loisir m'a fait oublier le danger. Tous les Arts s'empressent de mériter votre suffrage. Heureux si je pouvois faire assez de progrès dans le mien, pour attirer l'attention d'une

1. *IIe Recueil.*
2. *Minuetto gratioso* 3/8 (même *Recueil*) (Variations).
3. Arch. nat. O¹666³. Il est à remarquer que la plupart des Dictionnaires biographiques ont donné la date exacte de sa naissance. On la trouve encore dans le registre 122 des *Archives de l'Opéra.*
4. L'*Etat général des Acteurs et des Actrices* de 1750 signale Aubert fils comme entré en 1728. (Arch. Opéra.)
5. *Détail de la Régie actuelle de l'Opéra* (1738). (Arch. Opéra.)
6. Arch. nat. O¹76, f° 219 et O¹666.
7. *Ibid.,* O¹3253, f° 52. — 8. *Ibid.,* Z¹a487.
9. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 445. *Mercure,* avril 1750, p. 172. *Affiches de Paris,* lundi 4 mai 1750.

Princesse qui fait les délices de la Cour et l'admiration de tous ceux qui ont le bonheur de l'approcher. Je suis, avec le plus profond respect, etc.

« AUBERT LE FILS[1]. »

Le musicien ne s'était pas éternisé dans le Grand Chœur de l'orchestre de l'Opéra. En 1750, il comptait déjà au nombre des quatre violons à 700 livres, et l'*État des appointements* de janvier 1754 montre qu'il occupait parmi eux la deuxième place[2]. Voici le fac-similé de sa signature en novembre 1753 :

Aubert

La vogue qui s'était attachée aux compositions de son père l'engageait alors à procéder à une réédition de celles-ci; aussi, un privilège général de douze ans, pris le 20 novembre 1755, lui permettait-il de publier à nouveau « des ouvrages de musique vocale et instrumentale du feu sieur Jacques Aubert[3] ».

Premier des seize violons de l'Opéra en avril 1756, il battait en outre la mesure à l'orchestre avec Chéron et Lagarde[4]; il se mit même sur les rangs des concurrents pour la place de premier chef d'orchestre, lors du concours ouvert à l'Opéra en 1757 et à la suite duquel Berton fut nommé[5]. En même temps, il se livrait au professorat, et de Jèze le signalait parmi les maîtres de violon de la capitale exerçant en 1759[6].

On était alors en pleine guerre de Sept ans, et la situation des finances devenait de plus en plus désastreuse. Poussés par un même sentiment patriotique, grands seigneurs, financiers, artistes et bourgeois envoyaient, à l'imitation de la famille royale, leur vaisselle d'argent à la Monnaie, afin de subvenir aux besoins de l'État. Périodiquement, le *Mercure* publiait les listes de ces généreux citoyens; sur celle du 10 novembre 1759, on voit figurer Aubert, violon de l'Opéra, qui apporte 62 m. 3 g. d'argent à la Monnaie[7].

Entre temps, il s'adonnait avec ardeur à la composition et alimentait d'un ouvrage de son cru le courant symphonique qui commençait à couler au Concert spirituel. Son œuvre II, comportant *Six Symphonies à quatre,* parut en 1758, avec le privilège de 1750. C'est sans doute une de ces symphonies qui fut exécutée au Concert spirituel le 24 mars 1758[8]. Dédiées à la marquise de Villeroy, les

1. *Sonates | à Violon seul | avec la Basse continue | Dédiées | A Madame | Adélayde | De France | Composées | Par Mr Aubert | Le Fils | Ordinaire de la Chambre du Roy | et de l'Académie Royale de Musique* | Gravées par Mme Leclair | OEuvre I | Prix en blanc 6 livres | Quelques-unes de ces Sonates peuvent se jouer sur la Flûte traversière | A Paris | chez | L'Auteur, rüe Saint-Honoré, vis-à-vis le Grand Conseil | Mme Boivin, Le Sr Leclerc, Mlle Castagnery. | A. P. D. R. (s. d.). Imprimé par Auguste de Lorraine.

2. Arch. Opéra. *Etat de janvier 1754. Les Spectacles de Paris* de 1753 lui donnent la 3e place parmi les 16 violons de l'Opéra.

3. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 449.

4. *Les Spectacles de Paris,* 1756.

5. La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne,* t. III, p. 388.

6. De Jèze, *État de Paris,* 1759, p. 186.

7. *Mercure,* janvier I, 1760, p. 233. En juillet 1760, il met en vente un « Clavecin à ravalement en bon état ». On s'adresse à M. Angot, notaire, au 3e dans la maison du musicien. (*Annonces* du jeudi 3 juillet 1760, p. 408.)

8. *Six Simphonies | à quatre | Trois Violons obligés | avec Basse continue | Dédiées | A Madame la Marquise | De Villeroy | Composées | Par M. Aubert | Ordinaire de la Chambre du Roy | Et de l'Académie royale de Musique | Œuvre II* | Gravée par Labassée | Prix en blanc, 9 livres | A Paris | chés | l'Auteur rue Saint-Honoré, vis-à-vis le Grand Conseil | Le Sr Le-

symphonies d'Aubert permettaient à son frère, l'abbé Jean-Louis, de donner un échantillon de sa versification que nous transcrivons ci-après :

A Madame la marquise de Villeroy.

Vous, pour qui l'harmonie a de si doux attraits
Et qu'un sentiment sûr éclaire,
Pour connaître, approuver, seconder ses succès;
Mes travaux recevront un glorieux salaire
Si vous applaudissiès à ces foibles Essais.
Favorite des dieux, vous ne scûtes jamais
Combien il en coûte pour plaire.
Flaté de vous guider dans un Art plein d'appas,
J'ai vu le Dieu du goût vous offrir sa couronne,
Et semer des fleurs sous vos pas.
Ces fleurs qu'il nous vend cher, prodigue il vous les donne :
Je nommerois mille vertus,
Qui, surpassant ces dons, ne vous coûtent pas plus[1].

Chef des violons à l'orchestre de l'Opéra, et touchant en cette qualité des appointements annuels de 900 livres[2], Aubert, en 1763, bat la mesure en second, tandis que Dauvergne la bat en premier[3]. C'était donc un homme d'importance, et lorsque, en 1767, ce que nous appellerons la querelle des éditeurs de musique divisa les musiciens de Paris, on voit Louis Aubert, « compositeur et premier violon de l'Académie royale de musique », se ranger sous le drapeau de La Chevardière[4].

Depuis 1766, Louis Aubert ne demeurait plus rue Saint-Honoré; il habitait avec sa mère, cloître de Notre-Dame, près de la porte de la rue des Marmousets, et il y vendait ses propres ouvrages ainsi que ceux de Jacques Aubert, son père[5].

Vétéran de la musique du roi en 1774, il recevait, le 1er janvier de cette année, l'assurance du maintien sur l'état des Menus-Plaisirs d'une pension annuelle de 1,365 livres, dont 1,000 livres représentaient le montant de ses appointements de musicien du roi[6] et 365 livres le revenu de sa charge de violon de la Chambre. Dans un mémoire autographe de lui, daté de Paris le 22 octobre 1779, il rappelait que depuis 1761 les deux corps de musique de la Chambre et de la Chapelle avaient été réunis en un seul, « malheureusement, ajoutait-il, pour nos femmes,

clerc, le Sr Bayard, Marchand. | A. P. D. R. | Imprimé par Auguste de Lorraine. | Sur ces symphonies, voir L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie franç. vers 1750* (*Année musicale*, 1911).

1. L'abbé Jean-Louis Aubert, frère de Louis, était né à Paris le 15 février 1731; il mourut le 10 novembre 1814. L'abbé Aubert s'occupait de la rédaction des *Affiches* et du *Journal de Trévoux*. On lui doit un poème en 8 chants, fort médiocre, intitulé *Psyché*, ainsi qu'un écrit portant le titre de : *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre.* (*Corresp. litt.*, t. VIII, p. 408, décembre 1769.)

2. Arch. Opéra, A²¹. *Appointements de novembre 1763.*

3. *Les Spectacles de Paris.* 1763.

4. M. Brenet, *Les Débuts de l'abonnement en musique* (*Mercure musical* du 15 octobre 1906, p. 267).

5. On lit, en effet, dans les *Annonces* du lundi 23 juin 1766 : « Ceux qui désireroient se procurer les œuvres de feu M. Aubert, sur-intendant de la musique de feu M. le Duc, sont avertis que sa veuve, chez qui elles se trouvent et que M. Aubert l'aîné, son fils, officier du roi, aussi auteur de divers ouvrages de musique qui se débitent chez lui, tous deux ci-devant rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'hôtel d'Aligre, demeurant actuellement cloître de Notre-Dame, près de la porte de la rue des Marmousets, maison de M. l'abbé Lagau, chanoine. » (*Annonces*, 23 juin 1766, p. 506.)

6. Arch. nat., O¹624.

enfants ou héritiers[1] ». On voit que le Trésor royal faisait de son mieux pour parer à l'inconvénient signalé par le musicien. D'autre part, l'Académie royale de musique, cette même année 1774, lui allouait, outre une pension de 600 livres, une gratification de 400 livres, « en considération de quarante-trois ans de service, en faveur de ceux qu'il a rendus en secondant pour la mesure, dont il avait eu la spectative, et de ses ouvrages[2] ». Son nom figure sur les listes des entrées gratuites à l'amphithéâtre de l'Opéra de 1781 à 1785[3].

Nous ne pouvons préciser l'époque de sa mort, que la *Biographie Didot* fixe aux environs de 1800.

II

Louis Aubert a laissé deux œuvres de musique instrumentale :

I. *Sonates à Violon seul avec la Basse continue*, Œuvre I (1750).

II. *Six Simphonies à quatre, trois Violons obligés, avec Basse continue*, Œuvre II (1758).

Nous étudierons surtout, dans les lignes qui vont suivre, les six sonates à violon seul du premier recueil.

Morphologie. — En raison des nombreux cas de dédoublement que présentent les divers morceaux des sonates d'Aubert, celles-ci revêtent, d'une façon générale, des formes assez compliquées; de plus, la présence, dans ces compositions, de pièces à titres chorégraphiques, telles que la *Corrente*, par exemple, leur donne un peu une physionomie archaïque et les rapproche de la *Suite*. Ce sont des sonates de chambre selon l'ancien style.
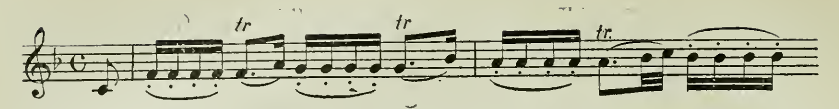
Quoi qu'il en soit, toutes s'ouvrent par un mouvement lent que l'auteur dénomme parfois *Preludio*[4], et se terminent par une pièce vive qui rentre dans les catégories suivantes : *Gavotta, Aria Allegro, Giga, Presto, Allegro*.

Les dédoublements portent sur les *Arias*, les *Gavottes*, les *Menuets* et les *Tambourins*, de sorte que le nombre total des parties constituant la sonate peut varier de 5 à 8. A côté des dédoublements d'airs, nous signalerons une particularité qui consiste dans l'encadrement de deux *Menuets* par une *Gavotta amoroso*. Ce groupe de deux Menuets qui s'accompagne d'une variation du premier se trouve littéralement enchâssé dans la Gavotte à laquelle Aubert, suivant l'exemple de Dauvergne, d'Hanot et de Lamoninary, décerne l'épithète d'*amoroso* (Sonate IV).

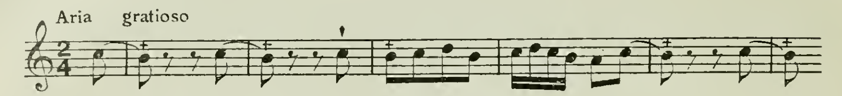
Au reste, nous trouvons, dans l'œuvre I de notre musicien, des *Arias affectuoso* et *amoroso*; il y a même une *Pastorale* 2/4 dédoublée parmi les pièces de la Sonate III en *la* mineur.

Thématique et composition. — Très ornée, très fouillée, bariolée de triolets et de sextolets, la thématique de Louis Aubert possède une forte saveur d'italianisme. Aux mouvements lents surtout, conformément à l'usage régnant, le musicien impose cet aspect fleuri, exubérant qui est si typique des *Adagios* aux environs de 1750. Le *Prélude* de la Sonate III orne avec une égale sollicitude les parties du violon et de la basse. Aubert emploie fréquemment des thèmes à notes répétées[5], thématique dont l'origine italienne est évidente et qu'il associe à des séquences ponctuées de trilles :

1. Arch. nat., O[1]666[4].
2. Arch. Opéra, C[28]. *Année de Pâques 1774-1775*. Voir aussi registre 122.
3. Arch. nat., O 618[4].
4. Sonates I, III.
5. *Allegro moderato* 3/8 de la Sonata I.
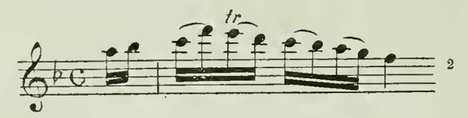


Il procède aussi par répétition d'incises mélodiques et obtient de la sorte le gracieux et câlin *Aria gratioso* de la Sonate III :



Çà et là, on aperçoit quelques traces de bithématisme, mais sans que l'individualisation du deuxième thème se précise d'une manière nette et caractéristique; de même, notre auteur n'assure pas régulièrement la *rentrée* du thème initial, après le *développement*; on est encore dans une période de tâtonnements et de transformation de la forme sonate.

Technique. — Aubert multiplie les indications de doigters. Un passage de la *Corrente* de la Sonate I impose le maintien à la première position. Ailleurs, le violoniste atteint la cinquième position :



[2]

avec un trille du petit doigt sur le *mi* aigu; ou bien, il indique un doigter sur la quatrième corde de façon à laisser sonner à vide une pédale de *ré* tonique :


[3]

Très habile dans l'exécution des passages en doubles cordes, que l'usage des variations développait beaucoup, puisque certaines de celles-ci[4] comportaient exclusivement l'emploi de la double corde, Louis Aubert réalise également le double trille[5]. Quant à son archet, il se plie avec aisance à la ciselure de figurations et d'articulations très diversifiées[6].

Il sait aussi s'assujettir à la discipline des longues tenues, et dans l'*Andante* de la Sonate V, il en pratique une de trois mesures et demie.

Enfin, le clavier des nuances comporte des *piano* et des *pianissimo*; l'*Adagio* C de la première sonate se termine ainsi en atténuant le plus possible la sonorité.

1. *Allegro ma non tropo* C de la Sonata II.
2. *Adagio* C de la Sonata II.
3. 2e *Tambourin* 2/4 de la Sonata VI.
Les symphonies de Louis Aubert portent aussi de nombreux doigters, et Corrette en fait la remarque dans son *Art de se perfectionner dans le violon*. Il écrit, à propos des doigters : « Voyès les Simphonies à trois violons et basse de M. Aubert, où il y a bien des endroits où les doigters sont marqués. » (Corrette, *loco cit.*, p. 2.)
4. 2e *Gavotte* de la même Sonate.
5. *Ibid.*
6. *Allegro* C de la Sonata II.

Les Piffet.

I

Voici une dynastie de musiciens à travers laquelle il convient de s'engager avec prudence, car presque tous ses membres furent violonistes au dix-huitième siècle, et leur identification est, le plus souvent, extrêmement difficile. Et, par malheur, c'est précisément à l'égard de celui des Piffet qui a laissé des œuvres de violon, à l'égard de Piffet le cadet, que l'identification présente le moins de sûreté. Nous nous bornerons donc, dans l'étude qui va suivre, à ranger, par ordre chronologique, les divers documents que nous avons pu recueillir sur la famille Piffet, en nous abstenant de toute application de ceux-ci à tel ou tel représentant de la dynastie, chaque fois qu'il subsiste un doute sur l'identification de ce représentant.

On observera, d'abord, que, dès 1738, un violoniste du nom de Piffet jouissait d'une grande réputation, puisque le *Mercure* du mois de juin de cette année-là citait Pifay au nombre des artistes qui, « après les trois violons » (Guignon, Leclair et Cupis), « brillent avec éclat[1] ».

D'autre part, le plus ancien document qui vise un des membres de la famille Piffet remonte à 1729. Le 7 août 1729, un brevet de retenue de l'un des vingt-quatre violons de la Chambre du roi est délivré à Pierre Piffet, sur la démission de Jacques Roque[2]. Cinq ans plus tard, en 1734, deux autres brevets interviennent à l'égard de musiciens du nom de Piffet : le premier consiste en un brevet de survivance aux vingt-quatre violons pour Antoine-Joseph Piffet sur la démission de Thomas Duchesne; il porte la date du 5 février 1734[3]. Le second, signé le 20 mars 1734, accorde à Pierre-Louis Piffet la survivance aux vingt-quatre violons de son père Pierre Piffet[4]. Ce brevet nous fournit donc une première indication sur la généalogie de nos musiciens : Pierre-Louis est le fils de Pierre, et ce Pierre se confond, vraisemblablement, avec le violoniste entré à la musique royale en 1729.

Or, Pierre-Louis Piffet habitait Amiens depuis 1733, mais sa famille n'était point originaire de cette ville, où il s'était probablement rendu sur les instances de l'Intendant de Picardie, M. Chauvelin, qui, vers cette époque, établit à Amiens une société musicale, laquelle prit, en 1738, le nom d'Académie de musique[5].

De 1733 à 1737, quatre enfants naquirent à Amiens de Pierre-Louis-Piffet, qui s'intitulait « sieur de Tones », et de sa femme Marie-Thérèse Pissonet de Bellefonds; le ménage habitait sur la paroisse Saint-Michel d'Amiens. Successivement, naquirent Marie-Pierre-Louis (2 mai 1733)[6], Louis-François-Barthélemy

1. *Mercure,* juin I, 1738, p. 1117.
2. Arch. nat. O¹73, f° 331.
3. *Ibid.,* O¹78, f° 49.
4. *Ibid.,* O¹78, f° 87.
5. E. Niquet, *Les anciennes Sociétés musicales d'Amiens* (1896), p. 1. « Dans les premières années de son administration, écrit M. Niquet, il [Chauvelin] fit venir à Amiens, notre ville ne pouvant fournir à cette époque tous les éléments nécessaires à la formation d'un bon orchestre, un certain nombre d'artistes qui, pendant longtemps furent payés au moyen de souscriptions. » Sur le Concert d'Amiens, voir aussi : *Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique,* p. 77, et M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'anc. régime,* p. 190.
6. Marie-Pierre-Louis mourut le 8 novembre 1733 (Communiqué par M. Niquet).

(22 avril 1734)[1], Marie-Jean-Pierre (7 juillet 1736)[2] et Pierre-Louis (14 juillet 1737)[3].

De ces divers actes, il résulte que la famille Piffet était noble, le père et le grand-père des enfants nés à Amiens prenant toujours la qualité d'écuyer.

Le violoniste que signale le *Mercure* de 1738, et auquel il accorde « une grande réputation », paraît donc pouvoir s'identifier soit avec Pierre, soit avec Pierre-Louis, soit avec Joseph-Antoine.

C'est sans doute le même qui, sous la désignation de Pifait, prend part, en 1739, aux comédies et concerts donnés à Fontainebleau pendant le séjour des souverains. Pifait collabore aux représentations d'*Andromaque,* des *Précieuses ridicules,* des *Curieux impertinens,* d'*Esope au Parnasse,* d'*Athalie* et des *Vendanges de Suresnes*[4].

Un acte, du 12 novembre 1742, va nous permettre de préciser la généalogie de la famille Piffet. A cette date, Joseph-Antoine Piffet, fils de Pierre Piffet de Tone, écuyer, officier du Roi, et de Barbe Couturier, sa femme, signait, pardevant Me Baron et son confrère, notaires à Paris, un contrat de mariage avec Dlle Françoise Bezau, fille mineure de Dlle Françoise Brunet et de feu Guillaume Louis Bezau, bourgeois de Paris[5]. Pierre Piffet demeurait alors rue du Cœur volant, paroisse Saint-Sulpice. Ainsi, Joseph-Antoine était le frère de ce Pierre-Louis que nous venons de voir résidant à Amiens, de 1733 à 1737.

Les époux adoptaient le régime de la communauté, suivant la coutume de Paris. Des biens de la future, consistant dans les droits qu'elle pouvait exercer sur la succession de son père et sur celle de son frère, tous deux décédés, 3,000 livres entraient dans la communauté, le reste lui demeurant propre. Piffet accordait à sa femme 200 livres de rente viagère de douaire préfixe, ou un capital de 2,000 livres, une fois payé. Il revenait, par préciput, au survivant

1. « Le 22 avril 1734, a esté baptisé par moy, vicaire de cette parroisse soussigné, Louis-François-Barthélemy, né le même jour en légitime mariage, fils de Pierre-Louis Piffet de Ton (*sic*), écuyer et l'un des vingt-quatre de la Chambre du Roy, et de dame Marie-Théraise Pissonet de Belfort (*sic*). Le Parrein, Barthélemy Bouchet. Contrôleur d'artillerie, la Marreine, dame Susanne-Françoise Suriné de Saint-Remy, épouse de Jean-François Laiche, écuyer, Conseiller du Roy, Greffier en chef du Bureau des Finances, lesquels pére, parrein et marreine ont signé. » (*Registres de la paroisse Saint-Michel d'Amiens,* 1734).

2. « Le neuf de juillet 1736, a été baptisé par moi, curé de cette parroisse soussigné, Marie-Jean-Pierre, né le 7e, en légitime mariage, fils de Pierre-Louis de Tonne, écuier, et de dame Marie-Thérèse Pissonet de Bellefonds. Le parrain, le sieur Jean-Baptiste Galand, la marreine Marie-Anne-Rose Le Seneschal... » (*Ibid.,* 1736.)

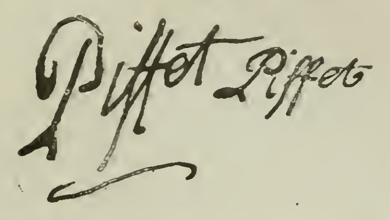
3. « Le 14 juillet 1737, a été baptisé par moi, curé de cette paroisse soussigné, Pierre-Louis, né le même jour en légitime mariage, fils de Pierre-Louis Piffet, écuyer, sieur de Tonne, et de Marie-Thérèse Pissonet de Bellefonds. Le parrain, Le sieur Jacques Ledoux, pour et au nom de Pierre Piffet de Tonne, écuier, ayeul de l'enfant. La marreine Dlle Pierrette Sanblay, pour et au nom de dame Catherine de Bellefonds Hurault, aussi son ayeule, lesquels ont signé... » (*Ibid.,* 1737.) Le père signe toujours « Piffet de Tones ».

4. Arch. nat. O¹2864, fos 330-332.

Piffet touchait pour *Andromaque et les Précieuses ridicules,* 3 jours à 7 livres 10 sols, soit 22 livres 10 sols; pour les *Curieux impertinens et Esope au Parnasse,* encore 22 livres 10 sols; enfin, pour *Athalie* et *les Vendanges de Suresnes,* 2 jours à 7 livres 10 sols, soit 15 livres. *Le Curieux impertinent* de Néricaut Destouches remontait à 1710. *Esope au Parnasse,* de Pesselier, avait été donné pour la première fois au Théâtre-Français, le 14 octobre 1739; il comportait un divertissement. Enfin, les *Vendanges de Suresnes,* de Dancourt, avec un divertissement de Gilliers, furent jouées pour la première fois, au Théâtre-Français, le 15 octobre 1695; elles remportèrent un grand succès.

5. Françoise Brunet avait épousé en secondes noces Joseph-Quentin Potel, bourgeois de Paris.

des époux une somme de 1,000 livres[1]. Nous donnons ci-dessous les signatures, apposées au pied du contrat par Piffet père et fils :



Joseph-Antoine, musicien de la chambre du roi, depuis 1734, était entré en 1739 à l'orchestre de l'Opéra. C'est ce qui résulte d'une requête qu'il adressait, en 1751, au Prévôt des Marchands :

« Monseigneur, Piffet, qui sert à l'orchestre de l'Opéra depuis douze années, ne pouvant plus, pour des raisons de famille, exercer son employ, suplie très-humblement Votre Grandeur vouloir bien luy accorder sa retraite, et, pour le récompenser, accorder au jeune Piffet, son neveu, sa place à titre de surnuméraire; les talens du jeune homme sont connus, ayant fait chanter un Motet à la Chapelle du Roy, et plusieurs de ses ouvrages dans le public, étant, de plus, des petits appartemens pour ses talens. MM. Rebelle, Francœur et Chéron rendront bon compte des talens du jeune homme qui paroit être formé pour devenir un sujet utile; le supliant ose espérer cette Grâce de Votre Bonté, Monseigneur, il continuera ses vœux sincères pour la conservation d'un magistrat aussy juste que grand[2]. »

La comparaison de la signature de l'auteur de cette requête, signature qui figure sur les états d'émargement de l'Opéra de 1750, avec celle que porte le contrat de mariage du 12 novembre 1742, prouve que le violoniste de l'Opéra n'est autre que Joseph-Antoine Piffet.

A cette époque, Joseph-Antoine Piffet comptait parmi les six violons à 600 livres.

En octobre de la même année 1751, une décision du Bureau de la Ville porte que la retraite demandée par Piffet « luy est accordée avec son congé absolu, et qu'en considération des services qu'il a rendus, la demande qu'il a faite pour le sieur Piffet, son neveu, de la place de violon surnuméraire, qui devient vacante... est pareillement accordée[3] ». L'arrêté expose encore que Piffet neveu, après avoir été entendu par Rebel et Francœur, directeurs de l'Opéra, « a été jugé très capable de remplir la place de violon surnuméraire, que son oncle demande pour luy ». D'ailleurs, ce jeune homme a déjà composé divers ouvrages de musique « qui peuvent faire espérer qu'il deviendra utile à l'Académie comme autheur en exerçant dans l'orchestre le goût du spectacle qu'il paroit avoir déjà ». Bref, on se montre enchanté de l'acquisition que l'Opéra vient de faire, et Piffet neveu se voit qualifier de « bon sujet ».

Nous verrons, par la suite, qu'il semble possible de l'identifier avec Louis-François-Barthélemy.

Quoi qu'il en soit, le jeune violoniste s'inscrit, en 1752, sur l'*État des appoin-*

1. *Contrat de mariage* du 12 novembre 1742. Minutes de Me Poisson, notaire à Paris.

2. Arch. Opéra, Carton I.

3. Arch. Opéra, Carton I, 1751, octobre.

tements des symphonistes de l'Orchestre (janvier), comme violon surnuméraire; mais les services qu'il rend sont si vite appréciés que, dès le mois d'avril suivant, il passe au nombre des violons à 500 livres[1]. Son oncle ayant quitté l'Opéra, le nouveau musicien ne tarde pas à perdre sa dénomination de Piffet neveu, qui ne présentait plus de raison d'être, pour devenir Piffet le fils.

C'est sous cette nouvelle désignation qu'il est question de lui, en novembre 1752, à propos des bals de l'Opéra, auxquels il devait jouer. Sans doute considérait-il cette fonction comme indigne de son talent, puisqu'il ne tarde pas à faire preuve de négligence et de mauvaise volonté. Le dimanche 12 novembre, à peine Rebel a-t-il quitté le bal, que Piffet le fils abandonne sa place de violon, qu'il devait occuper toute la nuit, pour se promener au milieu des danseurs. Au sieur Marchand, chargé de la police de l'orchestre, et qui l'interroge sur les motifs de sa défection, il répond simplement « qu'il ne vouloit plus se donner la peine de jouer au Bal[2] ». Aussitôt, Marchand de rendre compte de l'incident à Rebel; le Bureau de la Ville décide alors de priver Piffet de son salaire pour le bal du 12 novembre et joint à cette punition un sévère avertissement. Dans le cas où l'avantageux musicien continuerait à jouer au dégoûté, il serait purement et simplement rayé de la liste des symphonistes des bals.

Rien n'y fit; à la fête suivante, Piffet s'absentait pendant les trois quarts de la nuit, après avoir répété à Marchand qu'il ne voulait plus se rendre aux bals. Le prenant de haut, il ajoutait même que « l'amende qui lui avait été imposée, à ce sujet, lui devenait très indifférente, puisqu'il était déterminé à quitter sa place du Bal, fort au-dessous de lui[3] ».

Le 18 novembre 1752, Piffet se voyait rayer de l'orchestre des bals et remplacer, sur la proposition de Rebel, par le sieur Feuillade[4]. Continuons nos investigations; nous n'allons pas tarder à apprendre que l'orgueilleux instrumentiste n'était autre que Louis-François-Barthélemy, et cela, par des documents de police.

En effet, le 19 février 1753, une bagarre survenait à la foire Saint-Germain, entre un danseur de la Comédie italienne appelé Jacques La Rivierre, Louis-François-Barthélemy Piffet, violon de l'Opéra, et un joueur de marionnettes du nom de Antoine-Jacques Madeleine. Tous trois étaient arrêtés à la foire et conduits au Fort-L'Evêque pour avoir causé du désordre et avoir mis l'épée à la main[5]. Dès qu'il est averti de cet esclandre, Pierre-Louis Piffet écrit au Lieutenant de police afin d'obtenir la mise en liberté temporaire de son fils. Voici le texte de sa supplique :

« Je suplie très humblement Monsieur le Lieutenant de police de me faire la grâce de faire transfairesère (*sic*), ce soir à 5 heures des prisons du fort Levesque à L'Opéra le sieur Louis Piffet de Tones, ordinaire des petists apartemens du Roy Et violons de Lopéra, qui a malheureusement Esté inculpé ier (*sic*) dans une bagare à La foire Saint-Germaint, où il a fait pour tout crime d'avoir pris Le partie dun de ses amis qui avest Lépée à la main contre un joueur de marionet; ille na pris ce dernier au colet que pour débarrasser Le jeune homme

1. Arch. Opéra. *Emargements,* 20.
2. *Ibid.,* Carton I, 1752. Du 13 novembre.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.,* Arrêté signé : de Bernage. Feuillade était un « très bon violon de bal »; il était le frère d'un danseur de l'Opéra.
5. Bib. de l'Arsenal, Ms. 11831, f° 122, 19 février 1753.

de sa connaissance; josse espérer, Monsieur, que vous voudré bien macorder cette grâce, on offre de se rendre après Lopéra esdit prison jusca que votre justice en est autrement ordonné. Jay lhonneur destre, avec un très profond respect, Monsieur votre très humble et très obéissant serviteur.

« PIFFET PÈRE[1], ce 20 février 1753. »

Le même jour, une autre requête, partie de plus haut, parvenait au lieutenant de police et venait appuyer fortement la missive du père Piffet. Elle émanait de Louis de Bourbon, comte de Clermont, et était ainsi conçue :

« A Paris, ce 20 février 1753.

« Dans une Bagare, Monsieur, arrivée hyer à la foire, on a mis en prison Le nommé Piffet, violon de l'Opéra, et qui fait souvent de La Musique chez moy. Il a esté battu et on la mené en prison. Voilà tout son tort. Vous me feriez plaisir d'ordonner qu'on l'Elargisse sur le champs, afin qu'il puisse aller aujourd'huy Jouër dans L'orquestre de l'Opéra, où il se fait un grand déshonneur de manquer, surtout pour rester en prison. C'est un fort bon petit garçon qui n'est rien moins que querelleur. Vous connaissès, monsieur, la sincère amitié que j'ai pour vous.

« LOUIS DE BOURBON[2]. »

Admirons le changement qui s'est opéré chez Piffet le fils, ex-Piffet le neveu, depuis qu'il joue « dans l'orquestre de l'Opéra », besogne dont il ne rougit plus et à laquelle il se fait « un grand déshonneur de manquer ». Nous voilà bien loin de l'attitude dédaigneuse que lui inspirait l'orchestre des bals! Mais nous ne nous bornerons pas à cette constatation d'ordre psychologique; nous retiendrons des documents qui précèdent, que Louis-François-Barthélemy, protégé par Clermont et musicien des Petits appartements, se confond avec Piffet le neveu. Les trois délinquants furent mis en liberté, par ordre du roi, le 21 février 1753[3].

On a vu plus haut que, lors de l'admission de Piffet le neveu à l'orchestre de l'Académie royale de musique en 1751, Rebel et Francœur faisaient allusion aux ouvrages que ce jeune homme avait déjà publiés. De ces compositions nous connaissons trois cantates et cantatilles, signalées par Marpurg[4] : *les Travaux d'Ulysse*, *la Nouvelle Nymphe* et *le Départ de Roquette,* parues toutes trois sans date, mais qui, vraisemblablement, sont antérieures à 1751. L'auteur s'y désigne sous le nom de Piffet le fils et prend le titre d' « ordinaire des Petits appartements », ce qui permet de l'identifier avec Louis-François Barthélemy.

Les Travaux d'Ulysse, cantate pour voix de basse taille et symphonie, sont dédiés au duc de la Vallière, pair de France[5]. Quant à *la Nouvelle Nymphe*, Piffet en adresse l'hommage au comte d'Albemarle, ambassadeur d'Angleterre, et son épître dédicatoire nous renseigne sur l'extrême précocité du musicien, puisqu'elle indique que celui-ci composa cette cantatille à l'âge de treize ans. Voici les termes de la dédicace :

1. Bib. Arsenal, Ms. 11831, f°s 123ro à 123vo.
2. *Ibid.*, f° 125.
3. *Ibid.*, f° 131.
4. Marpurg, *Beiträge*, Band I, p. 472.
5. *Les | Travaux d'Ulysse | Première | Cantate | Pour une Basse-Taille | Et Simphonie | Dédiée | A Monseigneur le Duc de | La Vallière, Pair de France | Par M. Piffet Fils | Ordinaire des Petits appartements du Roi* | Gravés par Mlle Vandôme | Prix 3 livres 12 sols | A Paris | Chez | L'Auteur, rue des Marais dans la Maison de Mlle Gausin | Mme Boivin | M. Le Clerc | Mlle Castagnerie | Avec approbation et permission.

« Milord,

« Chéri d'un Grand Roy et d'un peuple respectable, une illustre Naissance, toutes les dignités qui l'accompagnent en disent beaucoup plus que l'on en pourroit écrire, qu'il est glorieux pour moy! Et que j'ay de Grâces à rendre à Votre Excellence d'avoir bien voulu permettre que j'eusse l'honneur de luy présenter le foible essai d'une Muse de treize ans; les grands hommes de tous tems se sont fait une gloire d'être les créateurs des Talens; c'est ce que je sens plus que jamais par le Désir ardent que j'ay de travailler pour mériter L'honneur de votre Puissante Protection et me rendre digne des Bienfaits que j'ay reçus de Votre Excellence, dont j'ay l'honneur d'être, avec toute la reconnoissance Et le plus profond respect, Milord, De Votre Excellence, le très humble, très obéissant et très respectueux serviteur,

« PIFFET DE TÔNES, FILS[1]. »

La Nouvelle Nymphe aurait donc été composée par Piffet, à l'âge de treize ans, c'est-à-dire vers 1747; mais elle ne fut publiée que plus tard. *Le Départ de Roquette*, cantatille à voix seule, figure au verso du titre de cette composition.

On peut se demander quel est le musicien du nom de Piffet qui figure, en 1749, sous la direction de Branche, parmi les violons de la Comédie française[2]. Le *Calendrier* de 1750 l'affuble de l'épithète de « l'aîné », laquelle disparaît du reste en 1757 : à partir de 1761, Piffet cesse de compter parmi les musiciens du Théâtre français; mais, *les Spectacles de Paris* portent, de 1765 à 1770, au titre de la Comédie française, sous la rubrique « anciens employés retirés avec pension », « Piffet fils, musicien, 200 livres[3] ».

S'agit-il ici de Louis-François-Barthélemy? L'affirmative semble difficile à soutenir, si l'on songe qu'en 1765 ce musicien n'avait que trente et un ans, et que, par conséquent, son âge ne lui permettait guère de se ranger parmi des retraités. Peut-être le Piffet de la Comédie française est-il l'aîné des deux frères Pierre-Louis et Joseph-Antoine.

Si de la Comédie française nous passons au Concert spirituel, nous constatons la présence, à l'orchestre du Concert, en 1751, d'un violoniste du nom de Piffet le fils[4]. C'est sans doute celui-ci qui se fait entendre dans un concerto, le lundi de Pâques 1753, à la même séance que le violoniste italien Carminati[5].

A l'automne de cette année 1753, on voit surgir à la musique de la Chambre

1. *La* | *Nouvelle Nimphe* | *Seconde* | *Cantatille* | *A voix seule et symphonie* | *Dédiée* | *A son Excellence Le Comte d'Albemarle Embassadeur* | *D'Angleterre* | *Par M. Piffet Le fils.* | A Paris | chez | Mme Boivin | M. Le Clerc | Mlle Castagnerie | L'Auteur, rüe des Marais dans la Maison de Mlle Gausin | Gravée par Mlle Vandôme.

Elle est dédiée A son Excellence Milord, Le Comte d'Albemarle, Vicomte de Bury, d'Ashford, Pair de la Grande Bretagne, Chevalier du Très Noble Ordre de la Jarretière, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi, Gouverneur et Capitaine général de la Virginie, Colonel du second Régiment des Gardes, Lieutenant Général des Armées de S. M. et son Ambassadeur Extraordinaire et Plénipotentiaire auprès de Sa Majesté Très chrétienne, etc.

2. *Nouveau Calendrier historique des Théâtres de l'Opéra, et des Comédies Françoise et Italienne et des Foires*, Paris, Duchesne, 1749, p. 29. Dans son ouvrage *La Musique à la Comédie française* (1874), M. Jules Bonnassies cite Piffet parmi les musiciens de l'orchestre de ce théâtre, mais une mauvaise lecture le fait orthographier son nom Pisset. Piffet touche 400 livres d'appointements (p. 31).

3. *Nouveau Calendrier historique* (1765), p. 40. *Ibid.*, jusqu'en 1770.

4. *Ibid.* (1751), pp. 146-147.

5. *Mercure*, juin I, 1753, p. 169.

royale un certain Pierre Piffet qui, le 29 octobre 1753, reçoit un brevet de retenue, signé à Fontainebleau, pour une charge des vingt-quatre violons, sur la démission d'Etienne-Louis Aubert[1]. Ce brevet ne paraît pas concerner le vieux Pierre Piffet, déjà pourvu; il concerne peut-être son fils Pierre-Louis; sans doute, celui-ci était déjà survivancier de son père depuis le 30 mars 1734; mais ce dernier demandait, le 5 septembre 1754, la survivance de sa charge pour son petit-fils Louis-François-Barthélemy, que le roi agréait le même jour par la délivrance d'un brevet de survivance[2]. De sorte que Pierre-Louis a pu renoncer à la survivance paternelle pour prendre celle d'Aubert, d'où vacance dans la survivance de Pierre, et octroi de cette dernière à son petit-fils.

Quoi qu'il en soit, le nom de Piffet reparaît en 1756 sur les programmes du Concert spirituel. A la date du 25 mars, Piffet joue « avec succès un concerto de violon de sa composition[3] », et récidive les 17 et 24 avril[4], et les 6 et 17 juin[5]. Quelques appréciations sur son jeu se font jour après le concert du 15 août 1756 : « M. Pifet a joué un concerto de violon de sa composition avec un feu, une aisance et une précision qui ont attaché des applaudissements aux mains les plus paresseuses[6]. » Le jour de Noël, Piffet joue avec Baron un concerto à deux violons[7]. On l'entend encore l'année suivante, le 25 mars et le 29 mai, toujours dans des concertos et des sonates[8]. En 1758 et 1759, il interprète ses propres œuvres[9], et sa persistance à les jouer donne à penser qu'il conviendrait de rechercher ce membre de la dynastie des Piffet parmi ceux d'entre eux qui laissèrent des compositions pour le violon. Or nous ne connaissons aucune œuvre de Pierre, de Pierre-Louis I et de Joseph-Antoine. Les compositions de Louis-François-Barthélemy qui nous sont parvenues consistent dans les cantates dont nous avons parlé. Seul, Piffet le cadet a écrit des sonates de violon. On voit combien la question demeure obscure.

Dans les derniers mois de 1759, c'est autour de Marie-Jean-Pierre Piffet, deuxième fils de Pierre-Louis I, de défrayer la chronique scandaleuse. Le 19 octobre de cette année, Pierre Piffet le grand-père, Joseph-Antoine, l'oncle, et Pierre-Louis, le père, adressent au Lieutenant général de police une requête à l'effet d'obtenir l'incarcération de Marie-Jean-Pierre. D'après eux, Marie-Jean-Pierre, « par son indocilité, n'a jamais voulu se rendre capable d'être utile à la société ». Il ne fréquente que « des femmes de mauvaise vie, ce qui a obligé ses parens de lui faire passer les grands remèdes à Bicêtre ». Deux fois de suite, on l'a enfermé au Châtelet, et, depuis trois ans, il a quitté la maison paternelle pour se livrer à une vie d'escroqueries et de débauches. Les trois Piffet proposent de payer une pension de 100 livres par an, dès qu'il sera mis hors d'état de les déshonorer.

Nous donnons ci-après les fac-similés des signatures des trois signataires de la

1. Archives nationales O¹202, f° 82, et O¹97, f° 285.
2. *Ibid.*, O¹202, f° 82, et O¹98, f° 277.
3. *Mercure*, avril 1756, p. 192.
4. *Ibid.*, mai 1756, p. 240.
5. *Ibid.*, juillet I, 1756, pp. 199-200
6. *Ibid.*, août 1756, p. 232.
7. *Ibid.*, janvier II, 1757, p. 206.
8. *Ibid.*, avril II, 1757, p. 175; juin 1757, p. 182. — La Borde signale un Piffet comme ayant pris part en 1757 au concours ouvert pour la place de chef d'orchestre de l'Opéra (*Essai sur la Musique ancienne et moderne*, t. III, p. 388).
9. *Mercure*, avril II, 1758, p. 170; — septembre, p. 202.

requête. Tous trois demeurent faubourg Saint-Germain, rue des Boucheries, chez un apothicaire nommé Chavas[1].

Piffet gran pere

Piffet oncle   Piffet pere

L'enquête ouverte, à la suite de la requête de la famille Piffet, par l'inspecteur de police Reculé, confirma pleinement les griefs que formulait celle-ci : « L'exposé des parents, écrit le policier, est de toute réalité. Ce jeune homme est connu pour un très mauvais sujet, menant une vie des plus repréhensibles, errant et vagabondant, ne s'occupant du matin au soire qu'à courire les femmes de mauvais commerse et publiques, n'exerçant aucune profession[2]. » Aussi, le 1er décembre 1759, Piffet est-il arrêté, en vertu d'un ordre du roi, et conduit à Bicêtre[3]. Mais, dès le 20 février 1760, Piffet père sollicitait la grâce de son fils; d'après lui, Marie-Jean-Pierre se repentait de ses fautes passées et promettait de mener désormais une vie régulière; en outre, il était tombé malade en prison, et la famille Piffet accordait son pardon à l'enfant prodigue, qui fut remis en liberté le 24 février[4].

En 1760, le mystérieux Piffet du Concert spirituel reprend la série de ses succès. Après un vif éloge de Gaviniès, à propos des concerts donnés pendant la semaine sainte, le *Mercure* consacre à notre musicien les lignes suivantes : « M. Piffet a joué aussi des concertos de sa composition que l'on a écoutés avec le silence qui marque la satisfaction et le plaisir secret des amateurs[5]. »

Puis, il faut attendre la fête de l'Assomption pour voir reparaître Piffet : « M. Piffet, que l'on n'avoit entendu depuis longtemps, a joué un concerto de sa composition, qui lui a fait beaucoup d'honneur[6]. » On trouve toujours dans son jeu, du feu, de l'harmonie et du chant. Il sacrifie comme Gaviniès et Balbastre à la mode[7] du jour, en exécutant des Noëls que ces artistes « introduisent dans leurs concertos ». Le sieur Piffet mêla au sien deux Noëls, qui plurent infiniment[8].

On l'entend encore à l'Ascension, à la Pentecôte et à l'Assomption de 1761, puis on cesse de lire son nom sur les programmes du Concert[9]. Pohl cite un violoniste, appelé Piffet, qui fit un voyage en Angleterre et s'en alla jouer à

1. Bib. Arsenal, Ms. 12050, f° 202. Marie-Jean-Pierre habite rue du Chantre, à côté du cabaret des Deux Boules.

2. *Ibid.*, f° 203.

3. *Ibid.*, f° 209. L'ordre du roi portait la date du 18 novembre 1759.

4. *Ibid.*, f° 211.

5. *Mercure*, avril II, 1760, p. 207.

6. *Ibid.*, septembre 1760, p. 200. A ce concert chantait Mlle Descoins du Concert de Nantes. Voir sur elle notre ouvrage : *L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse*, pp. 158 et suiv.

7. *Mercure*, décembre 1760, p. 183.

8. *Ibid.*, janvier II, 1761, p. 199.

9. *Ibid.*, juin 1761, pp. 195-216.

Londres[1]. C'est peut-être l'auteur des concertos si goûtés des amateurs du Concert des Tuileries. Nous ajouterons que le nom de Piffet figure parmi ceux des violons de l'Opéra jusqu'en 1765 inclusivement[2].

En 1768, deux représentants de la famille Piffet sont vétérans de la musique du roi; ils sont ainsi désignés dans l'*Etat actuel de la Musique du Roi :* L. Piffet, Ant. Piffet, désignations qui correspondent vraisemblablement à Louis-François-Barthélemy et à Joseph-Antoine[3]. C'est peut-être encore à l'un de ces deux musiciens que s'applique le rappel d'appointements de 2,190 livres, effectué en 1768 sur les Menus-Plaisirs « pour omissions faites sur les états de la musique du roi depuis et à compter de l'an 1762 jusques et compris 1767, à 365 livres par an[4] ».

Pierre-Louis I mourut le 26 septembre 1773 à Blois, où il fut enterré le lendemain, à l'église Saint-Honoré; il était chevalier de l'ordre du Christ et de Saint-Jean de Latran[5]. D'après son acte d'inhumation, Pierre-Louis était né vers 1707.

Quant à Louis-François-Barthélemy, il avait épousé une demoiselle Rose Félix, et, par suite de circonstances que nous n'avons pu déterminer, il termina sa vie à Saint-Domingue; il fut inhumé, le 19 août 1779, dans le cimetière de la paroisse de Port-au-Prince[6]. Une somme de 232 livres 3 sols 7 deniers restait due à ses héritiers par le Trésor royal sur les appointements de 365 livres dont il jouissait en qualité de membre de la compagnie des vingt-quatre violons, supprimée par l'édit du mois d'août 1761[7].

Enfin, Piffet le cadet laissa, ainsi que nous l'avons déjà dit, deux ouvrages pour le violon qui, ni l'un ni l'autre, ne portent de date. Le premier, consistant en *Sonates en duo* pour le violon, et pouvant se jouer sur la musette et sur la vielle, est dédié à M. de Boissy, receveur général des Finances, qui entourait Piffet de sa protection :

« Monsieur,

« J'offrirois avec moins de confiance ce premier Essay aux yeux du Public, si vous ne permettiez qu'il y paroisse sous vos auspices; le goût exquis et cette supériorité de connoissances et de Talens Que l'on voit en vous, Monsieur, seront un heureux préjugé qui préviendera (*sic*) en sa faveur la Critique même. Au reste,

1. C.-F. Pohl, *Mozart und Haydn in London*, Vienne, 1867, t. II, p. 370 (*Tabellarische Uebersicht sämmtlicher in den Jahren 1750 bis 1795 in London öffentlich aufgetretenen Virtuosen und Virtuosinnen*).

2. *Spectacles de Paris* (1761-1765).

3. *Etat actuel de la Musique du Roi et des Trois Spectacles de Paris,* 1768, p. 25.

4. Arch. nat. O[1]2892, 7e état. Les deux Piffet figurent avec Pierre-Louis, sur l'*Etat des vétérans de la musique du Roi* en 1773 (Arch. nat. O[1]842).

5. « L'an 1773, le 27 septembre, a été par nous soussigné inhumé en cette église le corps de messire Pierre-Louis Piffet Detonne, officier du roy, chevalier de l'ordre du Christ et de Saint-Jean de Latran, décédé d'hier, âgé d'environ soixante-six ans, muni des sacremens de Pénitence, Eucharistie et Extrême-Onction. » (*Extrait des registres de sépulture de l'Eglise paroissiale de Saint-Honoré de Blois.* Arch. nat. O[1]686.)

6. « L'an 1779, et le 19 août, a été inhumé dans le cimetiére de cette paroisse le corps de feu Sieur Louis-François-Barthélemy Piffet de Tônes, écuyer, et l'un des 24 de la Chambre du Roy, âgé de quarante-cinq ans, natif d'Amiens, paroisse Saint-Michel, fils légitime de Pierre-Louis Piffet de Tônes, écuyer, et l'un des 24 de la Chambre du Roy, et de Dlle Marie-Thérèse Pissonet de Bellefont, ses Père et Mére, époux de Dlle Rose Félix, décédé ce matin en cette ville; en foy de quoy avons signé avec les Srs Imbert et Hamot, chantre de cette paroisse. » (*Extrait mot à mot des Registres des Baptêmes, Mariages et Inhumations de la ville et paroisse de Port-au-Prince, Isle et côte Saint-Domingue, partie de l'Ouest*. Arch. nat. O[1]685.)

7. Arch. nat. O[1]685, fait à Versailles, le 20 septembre 1780.

s'il n'a pas l'avantage du succès, il aura, au moins, celui d'être, en ce genre, le premier hommage de ma reconnoissance et du respectueux attachement avec lequel je serai toute ma vie, Monsieur,...

« PIFFET LE CADET[1]. »

Sur le titre de ce livre de *Sonates en duo*, Piffet le cadet se donne la qualité de « musicien ordinaire de la chambre du roi ». Le second recueil, composé de *Six Sonates à violon seul,* dont il adressait l'hommage à la femme de son protecteur, mentionne le même titre. Écrivant à une femme, l'auteur estime, sans doute, que la simple prose est un instrument trop grossier pour exprimer sa reconnaissance et ses flatteries; il les confie à la langue des Dieux dans les vers qui suivent :

A Madame de Roissy.

Sans le secours de Polimnie
On peut former de doux accens.
Ouy, votre Goût, adorable Uranie,
Sçait encourager les talens.
Le Goût est le Dieu du génie
Et s'il préside à l'harmonie,
Qui, mieux que vous, mérite mon encens?
Les Muses sont reconnaissantes
Quand leur hommage est accepté.
Le mien, tout simple et par le cœur dicté,
Suit de trop près vos qualités charmantes
Pour jamais être limité.
Qu'en tout genre un auteur vanté
Donne des preuves éclatantes
D'un succès qu'il a mérité,
De son Destin je serai peu tenté.
Votre aveu peut ouvrir des carrières brillantes
Et si je prétendois à l'immortalité
Votre suffrage, en vérité,
Seroit seul mes Lettres patentes.
Si vous me l'accordès, ce bonheur me suffit.
Des critiques jaloux je crains peu les menaces.
Un ouvrage a bien du crédit
Reçu par la beauté, deffendu par l'esprit,
Et protégé par les grâces[2].

En admettant que la paternité de ces vers appartienne en propre à Piffet le cadet, celui-ci doit donc être rangé parmi les musiciens qui, comme Travenol, cultivèrent à la fois la poésie et la musique.

Les deux ouvrages de violon de Piffet le cadet semblent devoir se placer aux environs de 1750. De l'indication qui figure sur le premier, au sujet de son exécution éventuelle par la musette et la vielle, il est loisible de déduire qu'il vit le

1. *Sonates* | *en duo* | *Pour le Violon* | *qui peuvent se joüer sur la Musette et Vielle* | *Dédiées* | *A Monsieur de Roysi* | *Receveur Général des Finances* | *Par M. Piffet le Cadet* | *Musicien ordinaire de la Chambre du Roi et de L'Académie Royale de Musique* | Gravées par M[lle] Vandôme | Prix 6 livres. | A Paris | chez Boivin, Leclerc, M[lle] Castagnerie | A. P. D. R. | L'Auteur, rue des Boucheries, à l'Hôtel de Bourbon.

2. *Six* | *Sonates* | *A Violon seul et Basse* | *Dédiées* | *A Madame de Roissy* | *Par M[r] Piffet le Cadet* | *Ordinaire de la Chambre du Roi* | Prix 9 livres.

A Paris | chez | L'Auteur, rue des Boucheries, au Petit Hôtel de Bourbon | M. Vernadé, rue du Roule, à la Croix d'Or. | M. Bayard | M[lle] Castagnerie | A. P. D. R. | Gravées par M[lle] Vendôme.

jour à l'époque où régnait, tyrannique, la mode des instruments champêtres, c'est-à-dire de 1730 à 1750[1]. En outre, ce recueil est gravé par M[lle] Vendôme qui, on le sait, grava beaucoup de musique entre 1750 et 1762[2]. Quant au Livre de *Sonates à violon seul,* il parut chez Vernadé, dont le nom apparaît sur le titre des œuvres musicales entre 1750 et 1755[3]. Ces deux ouvrages sont donc sensiblement contemporains. Nous serions, par suite, portés à croire que Piffet le cadet n'appartient pas à la troisième génération des Piffet, mais bien à la seconde, et qu'il se confond avec l'un des deux frères Joseph-Antoine et Pierre-Louis. Dans cette hypothèse, il conviendrait de l'identifier avec le violoniste dont nous avons enregistré les succès au Concert spirituel et que La Dixmerie citait parmi les artistes qui « jouïssent d'une réputation brillante et méritée[4] ». Mais, nous le répétons, nous n'avançons cette hypothèse que sous les plus expresses réserves.

Ajoùtons qu'une *Romance de Piffet* avec accompagnement de guitare parut chez le Menu, sous la rubrique : *Ariettes avec accompagnement.*

II

Nous ne retiendrons ici que les deux ouvrages de musique instrumentale de Piffet le cadet :

I. *Sonates en duo pour le Violon, qui peuvent se jouer sur la Musette et Vielle* [vers 1750].

II. *Six Sonates à Violon seul et Basse* [vers la même époque].

Morphologie. — Ces deux recueils forment un ensemble de douze sonates. Toutes les sonates à violon seul, sauf la dernière, comprennent quatre mouvements et rentrent dans le type A, B, A', B' la Sonate VI, de dispositif ternaire, se compose d'un *Andante* encadré entre deux mouvements vifs.

Quant aux *Sonates en duo,* elles utilisent soit le cadre à quatre mouvements, soit celui en trois parties.

La Sonate II à violon seul contient une *Caccia* 6/8 comme second morceau, et on rencontre aussi une *Caccia* dans la deuxième Sonate en duo. Lorsque la sonate s'ouvre par un *Adagio,* celui-ci cadence tantôt à la tonique, tantôt à la dominante, et les pièces lentes situées à l'intérieur des sonates adoptent soit le relatif mineur, soit la dominante. Enfin, le *Gratioso* de la Sonate V à violon seul prend la forme *Rondeau* et incorpore un épisode mineur, suivi d'un *Da Capo.*

Thématique et composition. — Vive et variée, la thématique de Piffet n'est pas dépourvue de certains traits qui la rendent personnelle. Sans doute, les *Adagios* admettent toujours le style saccadé et le travail de doubles cordes qui jettent une couleur un peu uniforme sur toutes les pièces de cette catégorie aux environs de 1750. Mais, aux *Allegros,* le violoniste impose une allure décidée, nette, assez originale[5].

Il débute souvent par des accords brisés, très caractéristiques de sa manière :

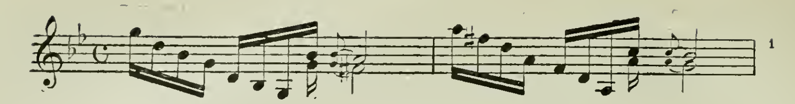
1. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* pp. 210 et suiv.

2. G. Cucuel, *Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au dix-huitième siècle* (*Rec. trim. de la Soc. intern. de musique,* janvier-mars 1913, p. 247).
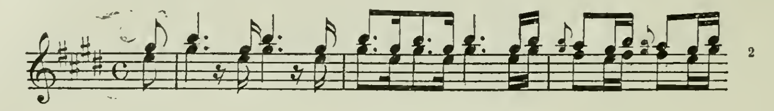
3. *Ibid.,* p. 252.

4. La Dixmerie, *Les Deux Ages du goût* (1769), p. 500.

5. Voir, par exemple, l'*Allegro* C, Sonata V (*Œuvre* II).



Si sa *Caccia* ne diffère pas du modèle courant, en revanche, tel départ d'*Allegro,* avec ses appels successifs et répétés, avec son allure de fanfare, appartient bien en propre à notre auteur :
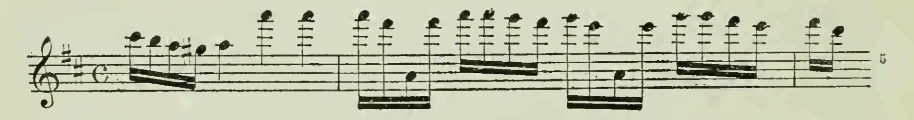


Les mouvements vifs ont une tendance, mais une tendance seulement, à se construire sur deux thèmes, la complication de l'écriture venant ici encore mettre obstacle à l'individualisation du second motif. Souvent, la *rentrée* s'opère à la tonique après le développement ordinaire.
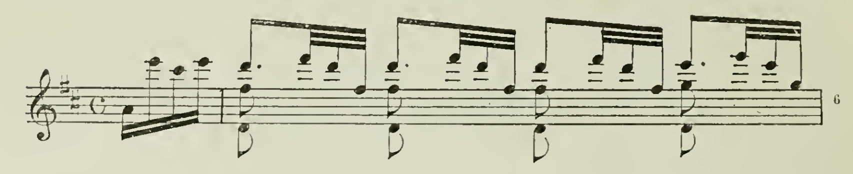
Dans les *Sonates en duo,* les violons sont traités tantôt en style d'imitations, tantôt en solo accompagné. La première manière comporte des réponses en canon à l'unisson dont Piffet se montre coutumier[3].

Quant à la seconde, elle laisse le premier violon proposer la mélodie sur un accompagnement généralement réalisé en doubles cordes[4].

Technique. — Piffet connaît bien le manche de son instrument; il atteint le *la*[5] sur la chanterelle, et se meut très aisément à la septième position :



Telle série d'accords brisés doit s'exécuter à la cinquième position :



Rougeon l'aîné.

Rougeon l'aîné est le second de nos violonistes qui ait donné des *Pièces de différents auteurs à deux violons, amplifiées et doublées*, puisque son recueil parut en 1750, et que la publication analogue de Guignon remonte aux environs de 1746. Nous avons déjà signalé à plusieurs reprises la faveur dont jouissaient les airs variés, car il s'agit en réalité ici d'airs variés, et pas d'autre chose; l'expression de « pièces amplifiées », que notre auteur emprunte à Guignon, doit être interprétée dans ce sens, et la terminologie que Guillemain adoptera en 1762 pour

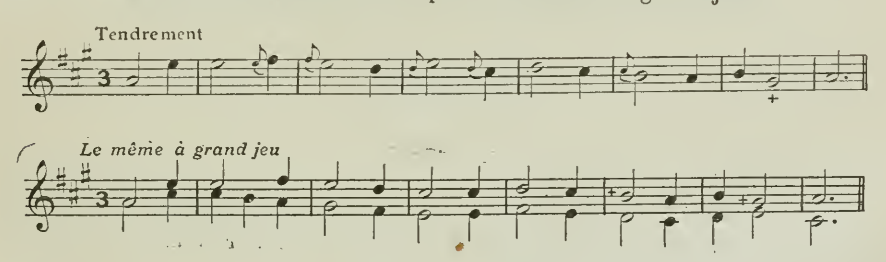
1. *Allegro* C, Sonata VI (*Œuvre* II.).
2. *Allegro* C, Sonata II (*Ibid.*).
3. Voir, par exemple, *Allegro assai* C, Duo I, (*Œuvre* I). *Allegro* 2, Duo VI (*Ibid.*).
4. *Andante* 3, Duo III (*Ibid.*).
5. *Allegro* C, Sonata IV (*Œuvre* II).
6. *Andante* C, Sonata IV (*Ibid.*).

son œuvre XVIII (*Amusement pour le violon seul composé de plusieurs airs variés de différents auteurs*) est beaucoup plus exacte.

Plus tard, en 1778, un certain Rougeon, qui s'intitulait « amateur », dédiait au marquis de Culant *Six Duos pour le violon*, œuvre I. Nous ne savons s'il existe une parenté entre ces deux homonymes[1].

Morphologie. — Le recueil de Rougeon l'aîné comprend quatre *Suites*, respectivement en *la* majeur, en *ré* majeur, en *sol* majeur et en *ré* majeur et mineur. Chaque *Suite* se compose de trois ou quatre pièces dont plusieurs sont dédoublées et s'établissent en mineur sur la tonique générale. Les Suites 1 et 2 se terminent par un *Menuet* suivi de son *double*. On y voit une *Marche* 2[2], des *Airs gracieux* ou *gays*, une *Musette* et un *Air grivois*[3]. Tout l'intérêt de ces courtes pièces réside dans le travail de variation qu'elles inspirent au musicien.

Thématique et composition. — Les variations peuvent, en général, se grouper autour de deux types : le type agogique et le type harmonique. Dans le premier cas, on applique le système ancien des *doubles* ou *diminutions*, c'est-à-dire que le thème à « amplifier » s'expose en valeurs plus petites que dans son énoncé initial; on obtient, de la sorte, des variations en croches, en triolets, en doubles ou en triples croches. C'est ainsi que le *Menuet* terminal de la deuxième Suite présente une variation en doubles croches et que l'*Air grivois* de la quatrième Suite donne naissance à trois variations agogiques. Dans le second cas, le motif à varier s'expose en doubles cordes, « à grand jeu[4] » ou « par accords[5] », ou encore « en Musette[6] ». Voici un exemple d'air traité « à grand jeu[7] » :
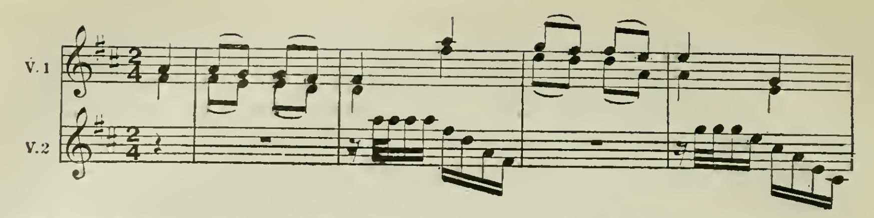


Mais, comme l'auteur dispose de deux violons *égaux*, il associe les deux types de variation, en confiant à l'un des violons une variation agogique, tandis que l'autre se charge de présenter une variation harmonique; il résulte de cette sorte de contrepoint des effets intéressants, dont nous indiquons ci après quelques exemples.

Tel *Air* 6/8, exposé en doubles cordes par le premier violon, laisse le deuxième exécuter une figuration arpégée à dessin rythmique constant[8].

La combinaison de ces deux dispositifs engendre parfois des effets expressifs assez curieux. Ainsi, l'*Air gay* de la quatrième Suite s'accompagne de traits rapides descendants du deuxième violon qui, grâce à une rythmique fort ingénieuse, en arrivent à donner l'impression d'éclats de rire, fusant brusquement à l'aigu comme un hennissement, et retombant dans le grave :

1. *Mercure*, août 1778, p. 64. *Annonces*, 6 août 1778, p. 1179.
2. IIe Suite.
3. IVe Suite. Cet *Air* est à 2/4.
4. Voir le *Tendrement* ci-après.
5. *Air gracieux* 3 de la IIe Suite.
6. Même *Air*.
7. *Tendrement* 3 de la Ire Suite.
8. *Air* 6/8 de la IIIe Suite.

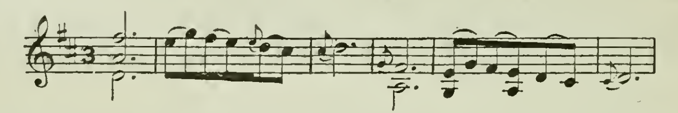


On voit tout le parti que Rougeon tire de son système de variations à deux violons.

De la technique, nous ne retiendrons que la manière dont notre violoniste annonce un double trille :

 [1]

Nous terminerons ces quelques remarques sur le recueil de Rougeon en citant son *Menuet*, le *Menuet de M. Rougeon, Gracieusement* 3, par lequel l'auteur clôt son volume. Cette pièce, écrite pour violon seul et basse continue, contient de grands accords brisés et de longs traits en *staccato*. En voici le début :



Nicolas Vibert.

I

D'après son acte de décès, Nicolas Vibert a dû naître vers 1710; il appartenait à une famille de luthiers. Son nom apparaît pour la première fois parmi ceux des violonistes du Concert spirituel en 1751 [2].

A la fin de l'année suivante, Nicolas Vibert entrait à la musique royale; un brevet daté du 28 décembre 1752 lui accordait la survivance de l'un des vingt-quatre violons de la chambre sur la démission de Louis Forcade [3]. Il avait déjà composé deux œuvres, des *Sonates à deux violons sans basse* et *Six Sonates en trio pour deux violons et la basse* (œuvre II), qu'il publia au moyen d'un privilège général du 18 février 1752, valable dix ans, qui lui était accordé pour « des sonates en trio de sa composition [4] ».

1. *Double* de l'*Air gay* 2/4 de la IVe Suite.

2. *Almanach histor. et chronol. de tous les spectacles*, Paris, 1751, p. 127. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 244.

3. Arch. nat., O¹93, f° 391 v°.

4. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 447.

Voici les titres des œuvres I et II :

Sonates | *A Deux Violons* | *Composées* | *Par M. Vibert* | *Dédiées* | *A Monsieur le Comte* | *De Dromesnil* | *Gravées par Mme Leclair* | Prix 6 livres *Œuvre* Ier | A Paris | Chez | La veuve Boivin, Le Sr Leclerc, Le Sr Vibert, Me Luthier, rue des Nonaindières à la descente du Pont Marie | Le Sr Guersant, Me Luthier, rue de la Comédie Françoise. | A. P. D. R. | (s. d.).

Six | *Sonates* | *A Trois* | *Deux Violons et Basse* | *Par* | *Mr Vibert* | *IIe Œuvre* | Gravé par Mlle Bertin | Prix 6 livres. | A Paris | chez l'Auteur, rue du Four, faubourg Saint-Germain, vis-à-vis la rue du Sépulcre, chez M. Tailleur, rôtisseur, Et aux adresses ordinaires. | A. P. D. R. | (s. d

Le *Calendrier historique* l'inscrit parmi les violons de l'Opéra-Comique en 1753[1], et l'Opéra lui ouvre ses portes en 1757; il y entre en qualité de violon surnuméraire, aux appointements de 250 livres[2].

Nicolas Vibert avait deux cordes à son arc : il était à la fois violoniste et corniste; nous le voyons, en effet, figurer, en 1760, parmi les instrumentistes qualifiés de « parties » à l'Opéra, c'est-à-dire parmi les joueurs de quinte ou d'alto; en même temps, il joue du cor avec Grillet[3].

Au Concert spirituel, Nicolas Vibert remplit cette année-là les fonctions de premier violon de l'orchestre, où il cesse de figurer en 1763, alors que les *États des appointements de l'Opéra,* ainsi que les *Spectacles de Paris,* le maintiennent parmi les « parties » jusqu'en 1770. Vibert avait épousé Barbe Carré, et habitait en 1767 rue Froidmanteau[4].

Il mourut à Paris le 16 août 1772, à l'âge de soixante-deux ans environ, rue Censier, et fut enterré, le lendemain 17, dans le cimetière de la paroisse Saint-Médard[5]. Son frère Jean-Baptiste Vibert, qui assistait à l'inhumation, exerçait la profession de maître luthier; il se confond peut-être avec le luthier du même nom qui tenait boutique rue de Seine, de 1775 à 1783[6].

En outre des deux œuvres que nous avons signalées plus haut, Nicolas Vibert a laissé trois autres ouvrages qui portent les numéros d'œuvre III, IV et V, et qui consistent en *Suites d'airs gracieux en trio pour deux pardessus de viole ou deux violons et la basse*[7]. Voici le fac-similé de la signature qu'il appose sur la *1re Suite d'airs gracieux* :

La *Première Suitte* de Nicolas Vibert est dédiée, dans les termes suivants, au duc de Chastillon :

« Monseigneur,

« Avoir réussy dans ce petit ouvrage à vous plaire et vous amuser, ce seroit sans doute avoir surpassé mes espérances et comblé mes désirs; j'y trouve, cependant, de plus, dans la permission que vous m'accordez de le faire paroître sous vos auspices, un garant presque infaillible de l'accueil favorable dont l'honnorera le public, et une occasion qui m'est d'autant plus précieuse qu'elle me met à portée de vous renouveller les assurances authentiques du respectueux attachement avec lequel j'ay l'honneur d'être, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur. « VIBERT[8]. »

1. *Calendrier historique*, 1753, p. 150.

2. Arch. Opéra, *Etat des appointements des symphonistes* (1757-1758).

3. *Spectacles de Paris*, 1760, p. 7. En 1761, il demeure rue du Roule (p. 11).

4. Il figure, en juin 1767, sur le *Mémoire signifié* de Peters (M. Brenet, *Les débuts de l'abonnement de musique. Mercure musical*, 15 octobre 1906, p. 268).

5. Voici son acte de décès : « L'an 1772, le 17 août, Nicolas Vibert, l'un des 24 violons de la chambre du roi, époux de Barbe Carré, âgé de soixante-deux ans environ, décédé d'hier, rue Censier, a été inhumé dans le cimetière par nous vicaire soussigné. Présents : Jean-Baptiste Vibert, maître luthier, frère du défunt. Louis Vibert, neveu du défunt. (*Paris, S.-Médard, Décès*. Arch. Seine, Fonds Bégis.)

6. Constant Pierre, *Les Facteurs d'instruments de musique*, p. 123.

7. Bib. du Conservatoire, *Recueil 20*.

8. *Première Suitte | D'Airs Gratieux | En trio | Pour deux Pardessus de Violte ou deux | Viollons avec la Basse | Dédiées A Monseigneur | Le*

Vibert comptait encore au nombre de ses Mécènes la princesse d'Henrichemont, à laquelle il faisait hommage de son œuvre IV, *Deuxième Suitte d'airs gratieux*.

Madame,

« Le désir de contribuer à votre amusement m'a porté à composer un nouvel œuvre, et j'y aurois sans doute réussy si mes talents pouvoient égaler mon zèle; l'hommage public que je prends la liberté de vous en faire me fera trouver grâce auprès des juges suprêmes de l'harmonie, et je proffiteray de leurs critiques pour perfectionner mon génie et m'assurer de votre protection dans la continuation de mes études. Je suis, avec le plus profond respect, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur. « VIBERT[1] ».

Vibert, on le voit, affiche une modestie méritoire, et la dédicace de son œuvre V à Mgr de Montmorency reflète le même sentiment :

« Monseigneur,

« Le goust supérieur que vous avez pour la Musique, Et qui se distingue entre les talents dont la nature vous a doué, s'est en vain oposé au désir que j'avois de faire paroître sous vos auspices un nouvel œuvre que j'ay composé pour contribuer à vos amusemens; je cède à l'envie de vous plaire, malgré la cruauté de n'avoir pas réussi, dans l'espérance que vous ne dédaignerez pas cet hommage public que je vous fais de mes foibles connoissances dans l'art que je professe. Je suis, avec un profond respect, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur. « VIBERT[2]. »

Ces trois recueils d'*Airs gratieux* ne portent pas de date, mais sont certainement postérieurs à 1757, puisque leur auteur s'intitule « Ordinaire de l'Académie royale de musique »; or nous avons vu, ci-dessus, que Nicolas Vibert entra en 1757 à l'orchestre de l'Opéra. La publication des *Airs gratieux* peut se situer aux environs de 1760 et vient confirmer une habitude que nous avons déjà constatée chez plusieurs de nos violonistes, Guignon, Rougeon l'aîné et Guillemain qui, eux aussi, confectionnèrent des recueils d'airs plus ou moins gracieux. Cette mode persiste à partir de 1760; un grand nombre de recueils composés à l'aide de pièces de différents auteurs, tant français qu'italiens, recueils dont les titres de « Récréations », d' « Amusements » disent assez le caractère enjoué et mondain, voient en effet le jour à cette époque. En 1761, Taillard l'aîné donne un *Nouveau choix de pièces françaises et italiennes*[3]; l'année suivante, paraissent les *Recreazioni armoniche* à deux violons et la basse de Dellini[4], puis, en 1763, le *Troisième*

Duc de Chastillon | *Pair de France* | *Par* | *M. Vibert* | *Pentionnaire du Roy, l'un des vingt-quatre de sa Chambre* | *Ordinaire de l'Académie Royale de Musique* | Œuvre IIIe | Gravé par Mlle Oger | Prix 3 livres 12 sols. | A Paris | chez | L'Auteur rue Fromenteau, chez M. Pion Tapissier, près la place du Palais Royal | Et aux adresses ordinaires de Musique | A. P. D. R. | (s. d.).

En tête de sa dédicace, le violoniste énumère tous les titres et qualités de son protecteur : pair de France, lieutenant général de la Haute et Basse Bretagne, grand bailli de la Préfecture provinciale d'Haguenau, mestre de camp de Cavalerie, seigneur de Chastillon, Lébaupinay, Voselle, baron d'Argenton le Château et autres lieux.

1. *Deuxième Suitte* | *D'Airs Gratieux* | ... *Dédiées* | *A Madame la Princesse* | *d'Henrichemont* | ... *Œuvre IV*.

2. *Troisième Suitte* | ... | *Œuvre V* | (Mêmes adresses).

3. *Mercure*, mars 1761, p. 149.

Cette collection comprenait des *doubles* et des *variations*.

4. *Ibid.*, décembre 1762, p. 150 (Recueil destiné aux enfants).

Recueil de pièces françaises et italiennes pour deux flûtes de Granier[1], bientôt suivi du *Recueil de différents airs à grande symphonie* de le Berton[2]. Rappelons que les collections de *Menuets* d'Atys et de Cramer furent publiées en 1764[3], tandis qu'au mois de janvier 1765, le Berton faisait paraître un *Recueil de sérénades en trio pour deux violons de tous les jolis airs d'opéra-comique*[4]. La mode était donc à toutes ces collections de « jolis airs », de « menuets gracieux », dont les musiciens composaient des pots-pourris établis sur le modèle de l'ancienne *Suite*. Les trois recueils de Vibert appartiennent à ce genre de publications, et les dédicaces dont il les accompagne marquent bien qu'ils sont destinés à l'amusement des hauts personnages qui en reçoivent l'hommage.

II

Nicolas Vibert a écrit cinq œuvres de musique instrumentale, dont nous donnons ci-après la liste :

I. *Sonates à deux Violons,* Œuvre I (1752).
II. *Six Sonates à trois, deux Violons et Basse,* Œuvre II (1752).
III. *Première Suitte d'Airs gratieux en trio pour deux Pardessus de viole ou deux Violons avec la Basse,* Œuvre III (s. d.) [vers 1759].
IV. *Deuxième Suitte* — id. — Œuvre IV [vers 1760].
V. *Troisième Suitte* — id. — Œuvre V [vers 1760].

La production de Vibert comprend donc deux groupes de compositions : les *Sonates à 2 et à 3*, les *Suites d'Airs en trio*.

* * *

SONATES

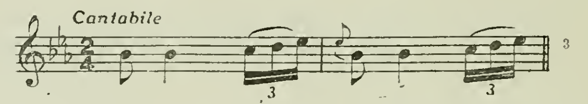
Morphologie. — Les douze sonates des deux premières œuvres de Vibert se composent de quatre ou de trois mouvements, avec début tantôt lent, tantôt vif dans le premier recueil, à début toujours vif dans le second. C'est une petite *Ouverture à la française* qui ouvre la Sonate II de l'œuvre I; elle présente d'abord un *Grave* en style saccadé et cadençant à la dominante, puis un *Presto* traité en imitations et suivi d'une reprise du *Grave*. Il y a des *Arias* et des *Tambourins* dédoublés[5], et aussi des airs variés. C'est ainsi que la Sonate VI (œuvre I) se termine par un *Menuet* auquel se joignent trois variations.

L'œuvre II se distingue par une terminologie singulièrement romantique; on y rencontre un *Largo ideali*[6], un *Allegro assai capriccio*[7] et un *Allegro assai bizaria,* qui font songer aux inventions de Pietro Locatelli, et qui rappellent aussi les *Sonates en trio* que Giuseppe Valentini baptisait du nom de *Bizarria* (œuvre II[8]), Nous rappellerons encore, à titre de précédents de semblables dénominations,

1. *Mercure,* juin 1763, p. 175.
2. *Ibid.,* août 1763, p. 149. On annonçait un 2e et un 3e recueils.
3. *Ibid.,* janvier I, 1764, p. 145, avril II, 1764, p. 167.
4. *Ibid.,* janvier I, 1765, p. 158.
5. *Arias* dédoublés dans les Sonates I, II. *Tambourins* dédoublés dans les Sonates III, IV (*Œuvre* I).
6. Sonata VI.
7. Sonata I.
8. Sonata IV. L'œuvre II de Giuseppe Valentini, et qui consiste en sonates en trio, porte le nom de *Bizarria per camera a tre,* et non pas celui de *Bizarrerie* que lui donne R. Eitner.

qu'il y a dans l'œuvre III du même maître une *Bizarria per camera a 3*, et que son œuvre IV reçoit le nom de *Idee per camera*.

Thématique et composition. — Les mouvements lents de l'œuvre I, de style souvent saccadé, ou bien d'allure berçante, adoptent à maintes reprises un départ sur le rythme ♪ ♩[1], et le *Poco Andante* de la Sonate V, en *mi*♭, aux grandes gammes ascendantes en triples croches, prend une forme *lied* bien caractérisée[2]. Des ports de voix viennent orner la mélodie, mais au lieu de se placer à la seconde supérieure, comme il était alors d'usage, ces petites notes s'établissent parfois à des distances plus considérables de la note sur laquelle elles se résolvent; on en rencontre qui s'établissent à la quarte de celles-ci :

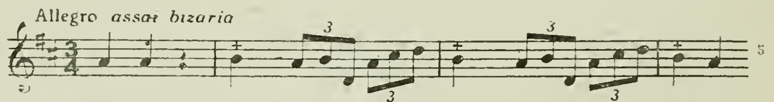


[3]

Le *Largo ideali* de la Sonate VI (œuvre I) ne va pas sans quelque singularité, avec ses notes répétées et rêveuses et ses modulations bizarres :



Dans les *Allegros*, les thèmes courent, vifs et prestes, parfois avec des allures de fanfares[4], ou bien (œuvre II) avec un parti pris d'étrangeté qui justifie le titre de *bizaria* :



[5]

Au point de vue de l'écriture, les compositions de l'œuvre I, utilisant seulement deux violons égaux, leur confient à tour de rôle la présentation et l'accompagnement des mélodies. Souvent, les instruments entrent en canon à l'unisson, ou bien sont traités en style homophone[6]. Dans le *Gratioso* de la Sonate VI, le premier violon joue « spiccato sempre », tandis que le second expose le chant. Au contraire, le *Poco Allegro* de la Sonate III, en *sol* majeur, place les deux instruments sur le même pied; ils échangent alors des dessins identiques qui apparaissent en canon.

La *rentrée* ne s'effectue pas régulièrement; mais, dans toutes les sonates, sauf deux, de l'œuvre II, une *réexposition* suit le *développement*. Cette œuvre II appartient au type concertant, et de fréquentes indications de *Solo* et de *Tutti* prouvent que Vibert cherche à y faire valoir la virtuosité. En effet, la première Sonate se termine par un long *Capricio*, sorte de fantaisie libre, entremêlée de *Solo* et de *Tutti*; le style est assez proche de celui de Locatelli, et la technique

1. Voir les Sonates IV (*Poco Allegro*), V (*Andante*), VI (*Vivace*) (*Œuvre* I).

2. La 2e partie de ce morceau consiste en un *Cantabile*, suivi d'un *Da Capo*.
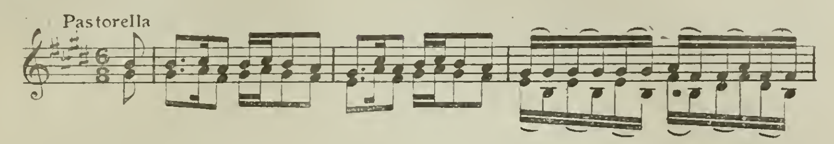
3. *Poco Allegro* 2/4 de la Sonata IV (*Œuvre* I). Ce port de voix est analogue à celui que L'Abbé le fils appelle *Accent* (Voir aux *Méthodes*).

4. Comme dans l'*Allegro* initial de la Sonata I (*Œuvre* I).

5. Sonata IV en *ré* majeur.

6. Dans l'*Allegro assai* 3/4 de la Sonata II (*Œuvre* I), les deux violons marchent à la tierce ou à la sixte.

du violon y est avancée, comme chez le maître de Bergame. Avant tout, Vibert est un violoniste, et il le montre bien par ce début en doubles cordes de la *Pastorella* de la Sonate III :



Dans la cinquième Sonate, on remarque une charmante *Musette* majeure et mineure, avec un curieux accompagnement en réponses alternées du second violon et de la basse, à laquelle peut encore s'adjoindre un basson[1].

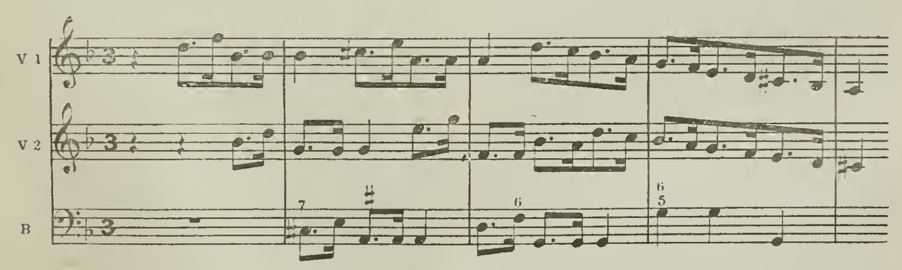
*
* *

SUITES D'AIRS EN TRIO

Les trois *Suites* d'*Airs gratieux* de Vibert sont constituées par un nombre très variable de pièces assez courtes dont plusieurs se dédoublent, les *Menuets,* les *Gavottes* et les *Airs,* par exemple; la terminologie est mixte, tantôt française, tantôt italienne, et les morceaux se suivent dans un ordre quelconque, tous ceux d'une même suite adoptant la même tonalité. — Alors que la troisième Suite débute, comme celles de Telemann[2], par une *Ouverture à la française* : *Gravement*, suivi d'un *Très vite* 2/4, la deuxième s'ouvre par un *Caprice sur un ton de chasse* 9/8, *Allegro.* Enfin, la première contient, sous le titre singulier et assez peu exact de *Parodie de l'Acte de la Sibille,* des fragments d'un opéra de Gibert joué à la Comédie italienne à l'automne de 1758[3], et cette particularité permet de dater approximativement ce recueil, qui dut voir le jour au commencement de 1759.

On relève certains titres intéressants tels que : *Un poco vivace e amoroso, Menuet Fièrement, Allegretto Arlequinade.* Vibert introduit un *Ballo* dédoublé dans sa troisième Suite, qui se termine par une *Badine* suivie d'une *Fanfare* 6/8. Comme dans ses sonates, notre auteur se montre attaché à une certaine bizarrerie.

L'*Arlequinade* de la deuxième Suite affiche une impertinente désinvolture; les trois instruments s'y contrarient assez spirituellement : la pièce n'est pas sans appeler tel *Concerto comique* de Michel Corrette :



1. *Musette Andante* ₵.

2. Les 2 Suites des *Six Quatuors à violon, flûte, viole ou violoncelle et basse continue* de Telemann, publiés chez Leclerc le cadet en 1736, commencent toutes deux par une *Ouverture à la française.*

3. Gibert (Paul-César) (1717-1787) composa quelques pièces pour la Comédie italienne. *La*

Ajoutons qu'il n'est pas rare de rencontrer dans ces *Airs* des exemples du *Vorhalt* de Mannheim, et que Vibert apporte tous ses soins à la dynamique; le *crescendo* n'existe pas seulement implicitement sous la forme de séries telles que : *pianiss.*, *p*, *poco f*, *piu f*[1]; le terme *crescendo* figure explicitement dans le *Cantabile Andante* 3/8 et dans la *Fanfare* 6/8 de la troisième Suite:

Papavoine.

I

Voici encore un musicien, probablement d'origine normande, et dont la biographie reste bien fragmentaire. Le nom de Papavoine est fort répandu à Rouen et à Louviers : à Rouen, où on relève aux dix-septième et dix-huitième siècles des familles Papavoine, Papavoine de Campeville et Papavoine de la Motte[2]; à Louviers, où des personnages de ce nom remplirent, vers la moitié du dix-huitième siècle, les fonctions d'administrateurs de l'hôpital de la ville[3].

Existe-t-il une parenté quelconque entre ces divers Papavoine et leur homonyme musicien? Nous l'ignorons. Grégoir fixe la date de la naissance de ce dernier aux environs de 1720, date qui paraît vraisemblable, mais il reste muet sur le lieu où Papavoine vit le jour[4]. Le nom de notre musicien ne figure pas dans la *Biographie normande* de Th. Lebreton; il n'a pas été inséré non plus dans la *Nouvelle Biographie normande* de Mme N.-N. Oursel.

Vers 1750, Papavoine occupait, au Concert de Rouen, l'emploi de premier violon, dont Exaudet était titulaire en 1744, au moment de la fondation du Concert. Il s'intitule « premier violon de l'Académie de musique de Rouen » sur son œuvre I qu'il publie en 1752, et qu'il dédie à l'intendant de la Généralité de Rouen, M. de la Bourdonnaye[5]. Le privilège qu'il prit à cet effet, le 4 février 1752, et qui était valable dix ans, s'appliquait à « des œuvres de musique de sa composition, dédiées à M. de la Bourdonnaye, conseiller d'Etat, intendant de Rouen[6] ». Ainsi, Papavoine faisait insérer dans le texte même de son privilège le nom du protecteur qui lui permettait de révéler son talent de compositeur. Gravées par Mme Leclair, les *Six Symphonies pour deux violons alto-viola et basse*, qui constituaient son œuvre I[7], portaient l'épître dédicatoire suivante :

Sibylle, opéra en 1 acte, paroles de Harny, musique de Gibert, fut représentée sur ce théâtre le 1er octobre 1758 (Clément, *Dictionnaire lyrique*). Un homonyme, l'historien Joseph-Balthasar Gibert (1711-1771), travailla lui aussi pour la Comédie italienne.

1. On trouve ces indications dynamiques dans le *Poco Allegro e Gratioso* 3 de la Ire Suite.

2. Arch. départ[les] de la Seine-infre, Ses C. et G.

3. Il y a un Papavoine contrôleur du grenier à sel de Louviers de 1748 à 1764 (C. 2230); Charles Papavoine est maire de Louviers en 1771 (C. 892). Voir G. 8936. Il y a aussi des Papavoine de Teuville (G. 5144).

4. Grégoir, *Documents historiques*, t. IV, p. 49. Cet auteur ne donne pas davantage le prénom de Papavoine; il fait seulement précéder son nom de l'initiale J.

5. Louis-François de la Bourdonnaye, chevalier, marquis de la Bourdonnaye, seigneur de Launay, Loyselinière, etc., conseiller du roi en ses conseils, et maître des requêtes, était né à Bordeaux, le 12 juillet 1700; il fut intendant de la Généralité de Rouen de 1733 à 1755; il était fils d'Yves-Marie de la Bourdonnaye, qui avait été intendant de la même Généralité à la fin du dix-septième siècle, et mourut au château de la Bourdonnaye, en Bretagne, le 12 juillet 1779. (*Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Infre*, t. VI, p. 400. Rouen, 1885.)

6. M. Brenet, *La Librairie musicale*, p. 447.

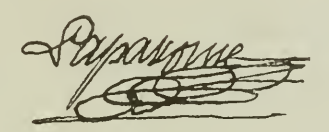
7. L'exemplaire de la Bib. nat. porte les armes de la Bourdonnaye. Nous en donnons ci-après le titre :

Six Symphonies | Pour deux Violons, Alto viola et Basse | Dédiées | à M. le Marquis | De la Bourdonnaye | Conseiller d'Etat, Intendant de

« Monsieur,

« Un ouvrage, dont vous protégez assez l'auteur pour lui permettre de vous le consacrer, ne peut, sans doute, être reçu du Public qu'avec les dispositions les plus favorables; si l'Essai des Talens que vous avez daigné encourager en moy est suivi du succès auquel j'ose prétendre, j'en serai moins flatté que de la connoissance qu'il donnera à tout le monde de l'honneur que vous me faittes; peut-il être rien de plus flatteur pour moy que de le publier? Je le fais avec d'autant plus d'empressement que c'est le seul moyen que j'aye de vous témoigner le profond respect avec lequel je suis, Monsieur, votre très humble, très-obéissant et très dévoué serviteur. « PAPAVOINE. »

Nous donnons ci-après un spécimen de la signature de Papavoine à cette époque[1].



Fondée en 1744, l'Académie de Rouen était établie sous le protectorat du duc de Luxembourg; quant au marquis de La Bourdonnaye, cet amateur distingué figurait, en 1756, au nombre de ses membres[2].

Lorsque Papavoine prit son privilège de 1752, il résidait à Paris; mais son œuvre I fut présentée par M. Fréval[3]. Ce n'est que trois ans plus tard, en 1755, que le nom de Papavoine apparaît pour la première fois dans le *Mercure* de janvier, puis dans le numéro de juin.

Le journal insère en effet le *Catalogue des œuvres de M. et Mme Papavoine,* ce qui laisse supposer que la femme du musicien se livrait, elle aussi, à la composition. Sur ce catalogue, figurent d'abord trois œuvres instrumentales :

1° *Six Symphonies à quatre parties,* constituant l'œuvre I et vendues 6 livres.

2° *Pièces de clavecin, avec accompagnement de violon,* vendues 7 livres 4 sols, œuvre II.

3° *Six Symphonies pour deux violons, alto-viola, basson ou violoncelle obligé, avec la basse continue,* gravées par Mme Leclair, œuvre III. A Paris, chez l'auteur, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'hôtel de Noailles, et chez Vernadé, Bayard, Mlle Castagnery[4].

On lit ensuite la phrase suivante : « Les six premières cantatilles sont sous le nom de Mlle Pellecier : *les Arrêts d'Amour, la Tourterelle, les Charmes de la voix, la Fête de l'Amour, Issé, le Joli rien, le Triomphe des Plaisirs*[5]; » nous apprenons ainsi le nom de fille de Mme Papavoine.

la | Généralité de Rouen | Composées | par M. Papavoine | Premier violon de l'Académie de Musique de Rouen | Œuvre I | Gravé par Mme Le Clair | Prix 6 livres | A Paris | chez l'Auteur, chez Mme Saint-Paul, Mde Lutière, rue Saint-André des Arts, Leclerc, Boivin, Mlle Castagnery. | A. P. D. R. | (s. d.)

1. Cette signature figure sur l'œuvre I. Bib. nat. Vm7 1508.

2. *La France littéraire ou les Beaux Arts,* Paris, 1756, p. lxj. L'*Eloge* de Mr de la Bourdonnaye se trouve dans les *Mémoires de l'Académie de Rouen,* t. IV.

3. Un privilège général, valable trois ans à partir du 9 janvier 1752, était accordé au sieur Fréval. Ms. fr. 21998, fo 35vo, no 442.

4. *Mercure,* juin I, 1755, p. 194.

5. *Ibid.*, p. 195.

Si celle-ci s'adonnait à la composition de pièces vocales, son mari, lui aussi, écrivait des cantatilles, et le *Mercure* de janvier 1756 annonce de lui *le Cabriolet*, cantatille avec accompagnement de violon et de basse continue[1]. Nous ne tarderons pas à apprécier la fécondité de Papavoine en musique destinée au chant.

Sa réputation de symphoniste était déjà si bien établie que, le jour de l'Ascension de 1757, le jeudi 19 mai, le Concert spirituel débutait par une symphonie de lui[2], symphonie qui appartient soit à l'œuvre I, soit à l'œuvre III. En moins de cinq ans, Papavoine avait déjà écrit douze symphonies pour orchestre; c'est dire l'intérêt et l'importance qui s'attachent à son œuvre trop négligé jusqu'ici dans l'histoire de la symphonie française[3]. Avec ses *Symphonies à quatre parties* de 1752, dont la première se signale par la présence d'un Menuet final muni d'un « double », Papavoine se range au nombre des premiers musiciens français qui aient abordé le genre symphonique; son œuvre présente donc un intérêt historique qu'on ne saurait méconnaître.

L'exécutant, chez lui, devait être de moindre valeur que le compositeur; pourtant, en 1760, il entrait à l'orchestre de la Comédie italienne comme chef des « seconds dessus » de violon, sous la direction de Duni, maître de musique, et il se trouvait là en compagnie de Soret le fils, d'Houbault, de Capeaux, etc.[4]. Son séjour à la Comédie italienne ne paraît pas s'être prolongé au delà de deux ans, car l'état des violonistes de ce théâtre, publié dans les *Spectacles de Paris* de 1763, ne porte plus son nom.

Papavoine ne se contentait pas de tenir vaillamment sa place à l'orchestre; il donnait à son théâtre une comédie en un acte mêlée d'ariettes, intitulée *Barbacole ou le Manuscrit volé*, qui passa, pour la première fois, le 15 septembre 1760. Les paroles en étaient de deux auteurs, Morambert et La Grange la Ferté[5]. D'après d'Origny, la musique fit « bien valoir » le livret[6]; mais le *Mercure*, moins indulgent, dit de la pièce que « quoiqu'on y ait trouvé quelques airs agréables, elle a peu réussi[7] ».

Notre musicien renouvelait sa tentative l'année suivante, avec *le Vieux Coquet ou les Deux Amies*, opéra-comique dont la première représentation eut lieu le 7 décembre 1761[8].

Après cette incursion dans le domaine lyrique, Papavoine se remet à écrire des compositions de musique instrumentale et fait paraître trois œuvres pendant le cours de l'année 1764. C'est d'abord une *Sonate à violon seul avec la basse* qu'il met en vente chez lui, rue Mauconseil, au mois de juillet 1764[9]; puis, le mois suivant, un *Duo à la grecque à deux violons*[10], dont un deuxième est annoncé pour septembre[11].

1. *Mercure*, janvier 1756, p. 151. Cette cantatille était dédiée à Mr de R...
2. *Ibid.*, juin 1757, p. 181.
3. Voir L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale*, 1911, pp. 65 et suiv., 113).
4. *Spectacles de Paris*, 1761, p. 74. *Ibid.*, 1762, p. 81.
5. *Ibid.*, 1761, p. 137. La Borde, *Essai*, t. III, p. 461.
6. D'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à nos jours*, 1788, t. I, p. 299.
7. *Mercure*, octobre I, 1760, p. 183.
8. Contant d'Orville, *Histoire de l'opéra bouffon*, t. I, p. 206.
9. *Mercure*, juillet 1764, p. 144. Cette composition ne se vendait que chez l'auteur seulement, rue Mauconseil, la 4e porte cochère après la rue Françoise.
10. *Ibid.*, août 1764, p. 174.
11. *Annonces, Affiches et Avis divers*, 13 septembre 1764, p. 658.

Qu'étaient ces *Duos à la grecque* qui semblaient détenir une certaine faveur à cette époque, puisque le flûtiste Buffardin en touche un mot dans une *Lettre* qu'il adressait au mois de septembre 1764 à M. de la Place, « auteur du *Mercure*[1] » ? Buffardin se plaignait d'un anonyme qui lui aurait volé, en la falsifiant, une tablature permettant d'exécuter des quarts de ton sur la flûte. Or, disait-il, cette tablature est « suivie d'un *Air à la grecque* où l'on fait aussi usage de quelques quarts de ton ». Jusqu'à présent, nous n'avons pu découvrir de spécimen de ces *Airs* et *Duos à la grecque*.

Enfin, le mois de novembre ne s'écoule pas sans que Papavoine publie, toujours chez lui, une nouvelle *Symphonie avec hautbois, flûte et cors de chasse*[2], très expressive de l'influence que l'école de Mannheim exerçait sur nos compositeurs de musique d'orchestre.

Les dernières œuvres de Papavoine consistèrent en mélodies dont les unes furent insérées, en 1767, dans le *Recueil de Romances historiques, tendres et burlesques* du flûtiste de Lusse, et dont les autres formèrent un recueil que Papavoine fit paraître lui-même en 1770, sous le titre de *Recueil d'airs choisis de l'Ambigu comique, mis en duo pour deux violons ou mandolines*.

La première collection renferme deux airs de notre musicien ; ils se trouvent dans la partie du recueil consacrée aux *Romances tendres* ; l'un a pour titre : *le Désespoir du tendre et loyal Jacques Féru*[3], l'autre : *les Regrets de la valeureuse Agathe Mignard*[4].

Quant à la deuxième collection, elle justifie l'allégation de Fétis relative à la part que Papavoine aurait prise, pendant dix ans, à la composition de la musique des pantomimes qui furent jouées à l'Ambigu-Comique[5]. Seulement, cet auteur se trompe lorsqu'il avance que notre violoniste aurait suivi Audinot à l'Ambigu-Comique vers la fin de l'année 1762, puisque la fondation de ce théâtre remonte seulement à 1769[6], date qui est corroborée par celle de la publication du *Recueil d'airs choisis* dont nous nous occupons. C'est, en effet, au mois de novembre 1770 que le *Mercure* annonçait la nouvelle publication de Papavoine, qui demeurait alors, non plus rue Mauconseil, mais rue Baillif, au coin de la rue des Bons-Enfants[7]. Le *Calendrier musical* de 1789 le signale comme « attaché à l'Ambigu-Comique » et comme l'auteur de plusieurs pantomimes[8].

A partir de cette époque, on perd la trace du musicien. Fétis prétend qu'il se rendit à Marseille et qu'il mourut en 1793. Mais les recherches effectuées à l'état civil de Marseille ont donné un résultat négatif, et il semble bien que Papavoine n'est pas mort dans cette ville[9].

D'autre part, on trouve à Lille un certain Papavoine directeur-associé du théâtre pendant l'année 1774-1775, puis « régisseur-répétiteur » de 1784 à 1785,

1. *Mercure*, septembre 1764, pp. 186 et suiv.

2. *Ibid.*, novembre 1764, p. 117. *Année musicale*, 1911, article cité. *Annonces, Affiches*, 17 janvier 1765, p. 31. Les *Annonces* ajoutent qu'on trouvera chez l'auteur, rue Mauconseil, la 4e porte cochère après la rue Françoise, le *Duo à la Grecque* et la *Sonate pour le violon* déjà annoncés.

3. *Recueil de Romances historiques, tendres et burlesques* (1767), p. 236. L'histoire de Jacques Féru faisait l'objet d'un roman paru en 1766.

4. *Ibid.*, p. 238.

5. Fétis, *Biographie universelle*... t. VI, p. 446.

6. *Gde Encyclopédie*, article Audinot par A. Pougin.

7. *Recueil d'airs choisis de l'Ambigu-comique, mis en duo pour 2 violons ou mandolines et composés par M. Papavoine*. Prix 7 livres 4 sols. (*Mercure*, novembre 1770, p. 189.)

8. *Calendrier musical* 1789, p. 280.

9. Il est à remarquer que ni Fabre, dans ses *Rues de Marseille*, ni Gouirand, dans sa *Musique en Provence*, ne font mention de Papavoine.

directeur l'année suivante, et enfin de nouveau régisseur en 1786-1787[1]. Une pièce d'état civil de 1783 fournit les prénoms, Jean-Noël, de ce personnage; mais elle donne aussi sa signature qui empêche de l'identifier avec l'auteur des symphonies[2].

Jean-Noël Papavoine, qui était originaire de Paris, avait cessé, au cours de la période 1775-1784, de figurer au nombre des artistes du théâtre de Lille. Or on rencontre à la Haye, en 1780, un homonyme de Jean-Noël, homonyme qui remplit également au théâtre de cette ville les fonctions de «répétiteur[3]». Il se pourrait donc, sans que nous voulions rien affirmer à cet égard, que le Papavoine de Lille se fût rendu à la Haye à ce moment-là, imitant ainsi plusieurs de ses camarades lillois, le comédien Desroziers, par exemple, qui voyagea dans les Pays-Bas en 1775, et jouait à Anvers en 1782[4].

Nous avons dit, en commençant, que le nom de Papavoine se trouvait représenté en Normandie, et, rapprochant ce fait de la présence de notre musicien au Concert de Rouen en 1752, nous en avons conclu que celui-ci était probablement originaire de Normandie.

Toutefois, il se rencontre, au dix-huitième siècle, des Papavoine à Paris[5]; un graveur de ce nom, célibataire, mourut le 22 fructidor an IV, dans le XIe arrondissement; né vers 1760, il était peut-être fils du violoniste[6]. De même, une graveuse nommée Julie ou Angélique Papavoine, et née en 1759, également à Paris, semble appartenir à la même famille. Elle grava, d'après Fragonard, une *Sapho* qu'elle signe Angélique Papavoine, et demeure rue Baillif, au coin de la rue des Bons-Enfants, à côté du vitrier, adresse qui est exactement la même que celle indiquée par le violoniste sur le titre de son *Recueil d'airs choisis* de 1770[7].

La date de la mort du musicien reste inconnue; mais il nous a paru nécessaire de tirer son nom de l'oubli, en raison du rôle que joua Papavoine dans le mouvement symphonique qui se dessine en France à partir de 1750.

II

Les œuvres de musique instrumentale de Papavoine sont au nombre de six :

I. *Six Symphonies pour deux Violons, Alto viola et Basse*, Œuvre I (s. d.)[1752].
II. *Pièces de Clavecin avec accompagnement de Violon*, Œuvre II (1755).
III. *Six Symphonies à quatre parties avec un Basson ou Violoncelle obligés* Œuvre III (1755).
IV. *Sonate à Violon seul avec la Basse*, Œuvre VI (1764).

1. L. Lefebvre : *Le Théâtre à Lille au dix-huitième siècle, La Salle de la Rue de la Comédie* (1702-1787). Lille, 1906, pp. 101 et suiv.
2. Cette pièce nous a été communiquée par Léon Lefebvre. Le 21 juillet 1783, en l'église Saint-Etienne de Lille, Françoise-Adélaïde-Jeanne, née le 20, fille de Jean Papavoine, « natif de Paris, paroisse Saint-Eustache, musicien », et de Jeanne-Louise Adélaïde Baudry, aussi native de Paris, est baptisée ». Son père signe Jean-Noël Papavoine.
3. D.-F. Scheurleer, *Het Muzicleven in Nederland* (1909), t. I, pp. 36-37.
Ce Jean-Noël Papavoine est, en même temps, maître des pantomimes et premier violon.
4. L. Lefebvre, *Le Théâtre à Lille*, p. 92.
5. Janvier 1739. Mariage, à Paris, de Marie-Catherine Papavoine et de Jean-Baptiste-Ovide Duvelot. (Arch. nat. Y 350, fo 15vo. Contrat du 25 janvier 1739.)
6. Archives de la Seine, *Enregistrement*, registre 1887.
7. Voir sur elle *Les Graveurs du dix-huitième siècle* par le baron Roger Portalis et Henri Beraldi, t. III, p. 255; elle gravait à la pointe, au lavis en couleur ou au burin; quelques pièces en couleur sont signées du pseudonyme Papavo.

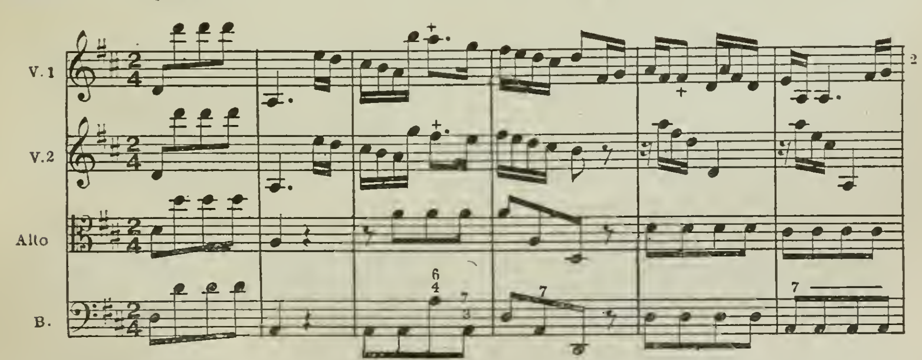
V. *Duos à la Grecque à deux Violons*, Œuvre VII (1764).
VI. *Symphonie avec Hautbois, Flûtes, Cors de chasse*, Œuvre VIII (1764).

De ces œuvres, nous ne connaissons malheureusement que les *Symphonies* de 1752 et celle de 1764, qui existe, en manuscrit, à la Bibliothèque du Conservatoire. Les *Duos à la Grecque* en particulier demeurent introuvables.

Morphologie. — Rien de spécial n'est à signaler au point de vue de la morphologie des symphonies de Papavoine que nous avons déjà étudiées au cours d'un mémoire publié en 1912[1]. Nous nous bornerons à compléter ici les indications précédemment fournies.

Les symphonies de l'œuvre I s'enferment toutes dans le cadre classique à trois compartiments, avec mouvement central d'allure lente ou modérée. La Symphonie 1 se termine par un *Minuetto* dédoublé, et la dernière par une *Fuga*. Presque constamment, le morceau central s'établit en mineur sur la tonique générale de l'ouvrage; seule, la cinquième Symphonie comporte un *Adagio* au relatif mineur. Quant à la Symphonie de 1764, elle rentre dans le type de l'école de Mannheim, avec ses quatre mouvements, sa *Romance* et son *Minuetto* pénultième.
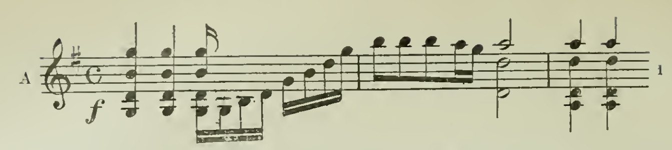
Thématique et Composition. — Très ouvragée, très violonistique, la mélodie de Papavoine ne possède qu'un faible caractère symphonique. Elle se brode de figures multiples, dont des sextolets en doubles croches, alors d'un usage fréquent. Notre auteur, comme tout bon violoniste de ce temps, se complaît dans ce que Bethisy appelle « les grandes distances », c'est-à-dire qu'il ouvre thèmes et passages de larges écarts. D'où une thématique sabrée, à cassures brusques, à notes violemment détachées, qui confère à son style quelque chose d'anguleux et de heurté. Presque toujours basée sur la gamme ou sur l'accord du ton, cette thématique accumule, dans les premiers mouvements, les gammes rapides, les chaînes de triolets de doubles croches; elle montre sur le vif le travail de développement par broderie qui est alors surtout en usage. Voici un spécimen de l'écriture de Papavoine :
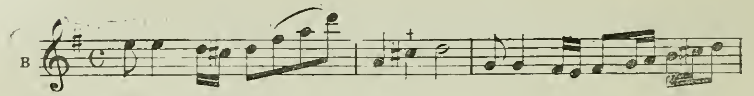


Quoique plusieurs *Allegros* ne se construisent que sur un seul thème, on peut trouver chez Papavoine des exemples de bithématisme. C'est ainsi que l'*Allegro* initial de la quatrième Symphonie débute crânement par un motif énergique composé de l'accord du ton, frappé trois fois, d'où s'échappe une figuration ascendante qui se compose de ce même accord brisé :

1. *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers 1750* (*Année musicale*, 1911).
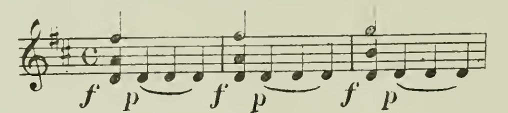
2. *Allegro ma non troppo* 2/4 de la Symphonie 1.
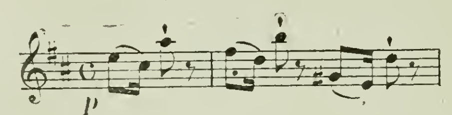


puis, qu'un autre thème de dessin plus souple se présente, à la dominante, en *ré* majeur:



Dans la Symphonie de 1764, en *ré* majeur, deux thèmes très nettement différenciés, s'exposent dans l'*Allegro* par lequel s'ouvre cette composition : le premier, frappant alternativement les accords de tonique et de sous-dominante, est suivi d'un passage en batteries qui évolue vers le ton de *la* majeur, dominante :



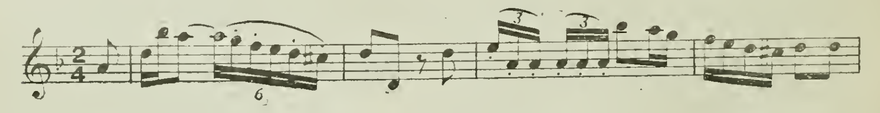
Le second, d'un aspect vif et léger, est proposé à la dominante :



Qu'il y ait monothématisme ou bithématisme, le *développement* est toujours suivi d'une *rentrée* à la tonique.

Çà et là, quelques détails permettent de conclure à une certaine influence exercée sur l'œuvre I par les compositions de l'école palatine. On rencontre, en particulier, dans l'*Allegro* de la sixième Symphonie, une figuration octaviée, saccadée, qui est chère à Richter[2].

Papavoine impose parfois à ses mouvements lents la forme *lied*. L'*Andantino* de la première Symphonie se dispose comme il suit : premier thème présenté en mineur sur la tonique *ré* de la symphonie ; deuxième thème en *fa* majeur (relatif majeur), après lequel reparaît le premier thème en *ré* mineur. Nous sommes donc ici en présence d'une forme *lied* bien caractérisée, et le flottement mélodique de ce morceau ne manque pas de charme[3] :



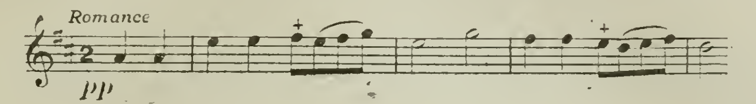
On voit en même temps ici un exemple de la présentation du second thème au relatif majeur qui devient une règle dans la symphonie et la sonate classiques lorsque celles-ci sont en mineur.

1. *Allegro* C de la Symphonie IV. Papavoine affectionne beaucoup ces départs décidés, énergiques ; l'*Allegro* initial de la Symphonie V commence de façon tout à fait analogue.

2. *Allegro* 2/4 de la Symphonie VI. Richter emploie, lui aussi, des octaves saccadées, *Allegro* C de la Sinfonia II des *Six grandes symphonies pour les violons, etc., en quatre parties séparées*, de 1744 (V^{m7} 1526).

3. Papavoine emploie des mélodies flottantes et ondulantes dans les mouvements lents. Voir par exemple l'*Andante* 3/4 de la Symphonie IV.

Enfin la Symphonie de 1764 contient, comme second mouvement, une *Romance* qui, confiée au premier violon, au premier hautbois et au premier cor, revêt, elle aussi, la forme *lied*; la *Romance* possède alors un facies, une allure qui scelle entre toutes les pièces de ce caractère une parenté des plus frappantes.



On sait que des romances tiendront lieu de mouvement central dans tous les concertos de violon de l'école de Viotti; leur introduction dans la musique instrumentale résulte de celle d'airs vocaux déjà effectuée par Guignon, L'Abbé le fils, etc. Nous ajouterons que Papavoine recherche parfois des effets de sonorité nédits; c'est ainsi que, dans le *Minuetto* de la Symphonie de 1764, il confie au premier violon de longs passages de batteries qui doivent être effectués, «l'archet contre le chevalet», de façon à obtenir une sonorité rauque.

Étienne-Grégoire Damoreau l'aîné.

Le recueil de *Sonates à deux violons ou dessus de viole sans basse* de Damoreau l'aîné (œuvre I) comprend six sonates composées de trois mouvements et débutant généralement par un *Allegro* ou un *Allegretto;* l'*Allegro* initial peut être précédé de quelques mesures d'*Adagio*[1], et, dans la Sonate VI, l'*Allegro ma non tropo* placé en tête se coupe, vers la fin, d'interventions répétées et fort courtes d'*Adagio*.

Deux sonates sur six se terminent par un *Menuet* dédoublé.

Toutes ces pièces sont d'allure un peu archaïque; les *Allegros* monothématiques n'admettent pas régulièrement de réexposition à la tonique et se découpent tous en reprises. Damoreau cultive encore la *Sarabande* déjà démodée en 1750, et ses *Arias*, dotés d'un épisode mineur, sont tous à *Da Capo*.

Les deux violons marchent tantôt en imitations, tantôt à la tierce ou à la sixte, dans un style assez bariolé et sans grande originalité. Comme son recueil ne comporte pas de basse, le second violon s'écrit souvent dans le registre grave de l'instrument. L'auteur a une tendance fâcheuse à développer outre mesure ses *Gigues* finales.

De sa technique, peu de chose à signaler : quelques doubles cordes faciles et quelques-uns de ces effets de musette dont le public se montrait alors extrêmement friand.

Julien-Amable Mathieu.

I

Julien-Amable Mathieu appartenait à une famille de musiciens. Il était fils de Michel Mathieu, ordinaire de la musique du roi, et de Jacqueline-Françoise Bar-

1. Sonata III en *si ♭*. *Adagio* 3 de six mesures.
Le privilège qui servit à la publication de ces sonates porte la date du 19 mars 1754, et fut accordé au Sr Etienne-Grégoire Damoreau l'aîné pour des « *Sonates* et autre musique instrumentale de sa composition ». (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 448.)

bier, qui, elle aussi, figurait parmi les artistes de la musique royale; il naquit à Versailles, le 31 janvier 1734, et fut baptisé le lendemain dans l'église Notre-Dame de cette ville[1].

Son père Michel Mathieu, qui faisait partie de l'orchestre de l'Opéra en qualité de dessus de violon, était un musicien assez réputé. Violoniste à l'Académie royale en 1718-1719[2], Michel Mathieu, qu'on disait né à Paris vers 1689, participait en 1720 aux représentations du ballet de *Cardenio*[3], et, en janvier 1726, il accompagnait la cour à Marly avec les symphonistes chargés d'exécuter des concerts dans cette résidence royale[4]. Il composait aussi des divertissements que l'on jouait à Versailles. C'est ainsi que, les 8 et 11 avril 1739, la reine entendait à son concert « deux petits divertissements du sieur Mathieu, ordinaire de la musique du roi, dont Sa Majesté parut très contente[5] ». L'*Etat de la France* de 1749 le porte au nombre des symphonistes de la Chapelle[6] et, en 1745, Mathieu recevait 150 livres de gratification pour avoir participé aux spectacles donnés à l'occasion du mariage du Dauphin[7].

En 1750, nouveau divertissement de la composition de Michel Mathieu. « Le samedi 27 juin 1750, rapporte le *Mercure,* on chanta à la cour un *Divertissement sur la Paix* de la composition du sieur Mathieu, ordinaire de la musique de la Chapelle et de la Chambre et ci-devant de l'Académie royale de musique. Cet auteur est connu par son talent pour le violon et par différentes pièces de musique. Mlle Mathieu, son épouse, Mlles Lalande et Canavas, MM. Benoît et Bazin en ont chanté les rôles[8]. »

Michel Mathieu mourut à Versailles le 7 avril 1768, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, et fut enterré le lendemain à l'église Saint-Louis[9]. Sa femme, Jacqueline-Françoise Barbier, musicienne ordinaire du roi, lui survécut un peu plus de cinq ans; on l'enterra à Saint-Louis de Versailles le 18 août 1773[10], et cette année-là, sa fille Angélique-Françoise touchait 400 livres des appointements de sa mère, appointements qui avaient été maintenus sur l'état des vétérans de la musique royale en récompense des bons services de Michel Mathieu[11].

Julien-Amable dut recevoir des leçons de son père, et sut si bien en profiter que, dès l'âge de quatorze ans, il obtenait aux vingt-quatre violons la survivance de Jean Le Clerc, par brevet du 24 mai 1748[12]. Il n'avait que vingt ans lorsque Jean-Baptiste Chrétien se l'associa, ainsi qu'Antoine Camus, autre musicien du roi, pour donner des concerts à Versailles, en vertu d'une permission royale du 1er mai 1754[13].

Désireux de publier deux recueils de musique qu'il avait composés, Julien-Amable Mathieu prenait, le 6 décembre 1756, un privilège général valable douze

1. « L'an 1734, le 1er février, Julien-Amable, fils de Michel Mathieu, ordinaire de la musique du Roi, et de Françoise-Jacqueline Barbier son épouse, né le jour précédent, a été baptisé par nous... le parrain a été Julien Bernier, hautbois de la chambre du Roi, la marraine Amable, fille de Jean Huguay de la Marche, valet de chambre de Mgr le duc d'Orléans. » (*Extrait du Registre des Baptêmes de N.-D. de Versailles,* 1734. Arch. nat. O¹682.)

2. *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris,* par le Sr Boindin, Paris, 1719. 1re Lettre, p. 115.

3. Arch. nat. O¹2851, f° 174.

4. *Mercure,* février 1726, p. 389.

5. *Ibid.*, avril 1739, p. 803.

6. *Etat de la France*, 1749, p. 89.

7. Arch. nat. O¹3253, f° 12.

8. *Mercure,* juillet 1750, p. 201.

9. Paul Fromageot, *Les Compositeurs de musique versaillais* (1906), p. 63.

10. *Ibid.*

11. Elle était née à Versailles, le 12 février 1742. (Arch. nat. O¹682.)

12. Arch. nat. O¹92, f° 233vo.

13. P. Fromageot, *loco cit.,* p. 57.

ans pour « plusieurs pièces de musique instrumentale de sa composition[1] ». Il donne alors son œuvre I, *Six Sonates à violon seul et la basse continue*, dont il adresse l'hommage à Madame, en reconnaissance de la protection qu'elle lui accordait :

« *A Madame.*

« L'accueil favorable dont Madame a bien voulu honorer mes foibles talents, ses bontés et sa puissante protection dont j'ay ressenti les Effets, semblent m'authoriser à prendre la liberté de lui présenter les prémices de mes productions instrumentales; heureux si cet hômage a le bonheur de lui plaire; c'est le tribut de ma reconnoissance et du profond respect avec lequel j'ay l'honneur d'être, de Madame, le très humble, très obéissant et très respectueux serviteur.

« MATHIEU FILS[2]. »

L'œuvre II, publiée la même année 1756, et qui consiste en *Six Trios pour deux violons et la basse,* est dédiée à Madame Victoire de France, dont on connait le talent d'instrumentiste. Mathieu avait composé ses trios à l'usage de la princesse, ainsi qu'il résulte de l'épître dédicatoire suivante :

« Madame,

« La protection que vous daignez accorder aux talents excite partout l'émulation; en mon particulier, elle m'a fait composer l'œuvre de Trios que je prends la liberté de vous présenter; il doit son estre à vos ordres, heureux s'il peut contribuer à vos amusements; ce sont les vœux de celui qui ose se dire, de Madame, le très humble, très obéissant et très respectueux serviteur[3].

« MATHIEU FILS. »

En 1759, Mathieu figure, en compagnie de son père, sur la liste des violonistes du concert de la reine[4].

Lors de la suppression de la musique de la Chambre en 1761, Mathieu le fils vit ses appointements de 365 livres maintenus sur l'état des vétérans de la musique royale[5]. Le violoniste ne se contentait pas d'écrire de la musique instrumentale; il abordait la musique latine et cultivait le genre motet à grand chœur devenu l'aliment indispensable du Concert spirituel. Il donnait en 1762 un *Notus in Judæa* qui fut repris le lundi de Pâques 1763[6], et, le 8 août 1764, le Concert se terminait par un autre motet à grand chœur de lui, *Quemadmodum*, exécuté devant une assemblée très nombreuse, bien que la saison fût avancée[7]. Cette même année 1764, Mathieu le fils offrait encore à Madame Victoire l'hommage d'une nouvelle œuvre instrumentale, son œuvre III, comprenant *Six Sonates pour deux violons :*

1. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 450.

2. *Six* | *Sonates* | *A* | *Violon seul* | *Et la Basse continue* | *Composées par* | *M. Mathieu* | *Le fils* | *Ordinaire de la Musique de la chapelle* | *Et Chambre du Roy* | *Dédiées* | *A Madame* | *Œuvre Bremier* | Gravé par Mlle Bertin | Prix 9 livres. | A Paris | Aux adresses ordinaires | L'an 1756 | A. P D. R.

3. *Six* | *Trios* | *Pour* | *Deux* | *Violons* | *Et la passe* | *Dédiés* | *A Madame Victoire* | *De France* | *Composés par* | *M. Mathieu* | *Le fils* | *Ordinaire de la Musique du Roy* | *IIe Œuvre* | Gravés par Mlle Bertin | Prix 7 livres 15 sols | A Paris | Aux adresses ordinaires. | L'an 1756 | A. P. D. R. — Le *Mercure* de mars 1757, p. 182, annonçait ces deux ouvrages.

4. *Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi et des trois Spectacles de Paris,* 1759. pp. 63-65.

5. C'est ce qui résulte d'une déclaration faite par lui, le 2 mai 1779 (Arch. nat. O¹682).

6. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 280. *Mercure*, avril II, 1763, p. 178.

7. *Mercure,* septembre 1764, p. 204.

« Madame,

« Je suis trop flaté d'avoir pu produire un ouvrage qui ait contribué quelques instans aux amusemens de Madame pour ne pas désirer de lui en faire un hommage public; heureux si elle daigne recevoir favorablement cette marque de mon zèle et du très profond respect avec lequel je suis, de Madame, le très humble, très obéissant et très respectueux serviteur.

« MATHIEU[1]. »

En s'adonnant aussi à la musique latine, Mathieu le fils posait des jalons en vue de sa candidature à la direction de la Chapelle royale, et le 21 septembre 1765, son ambition recevait satisfaction. Le roi lui accordait la survivance de la charge de maître de musique de sa Chapelle, sur la démission d'Antoine Blanchard. Le brevet déclare que le souverain entend récompenser par là les services que Mathieu lui rend depuis plusieurs années, faveur qui rapportait au musicien des appointements annuels de 3000 livres[2]. Mais avant sa nomination comme maître de musique de la Chapelle royale et à la fin de l'année 1764, notre auteur publiait son œuvre IV, *Six Sonates à violon seul et basse,* qu'il dédiait à la Dauphine, dont il se disait un des musiciens préférés :

« Madame,

« Cet ouvrage doit sa naissance au désir de plaire à Madame; c'est sous ses auspices et par sa permission qu'il voit le jour. Pourquoi la foiblesse de mes Talens ne me permet-elle pas d'espérer que cet hommage puisse laisser à la Postérité un monument éternel de ma Reconnaissance,

« Et du profond Respect avec lequel je suis, de Madame, le très humble, très obéissant et très respectueux serviteur. « MATHIEU FILS[3]. »

Le nouveau maître de musique de la Chapelle ne pouvait mieux faire que de continuer à écrire des motets, et le public du Concert spirituel applaudissait, le 25 mars 1773, un *Qui confidunt,* construit suivant toutes les règles de l'art[4].

Puis, en 1774, à l'occasion d'un service solennel célébré à Saint-Denis, la musique du roi exécutait un *De Profundis* de lui[5]; le 29 octobre 1781, le même corps de musique faisait entendre, dans la chapelle de Versailles, un *Te Deum* en actions de grâces de l'heureux accouchement de la reine et de la naissance du Dauphin, *Te Deum* de la composition de Mathieu[6]; enfin, la veille de Noël 1782, toujours en la chapelle de Versailles, les souverains, accompagnés de Monsieur, de Madame, du comte d'Artois et de Madame Élisabeth, entendaient divers Noëls et motets dus également au maître de la musique royale[7].

Musicien officiel, Mathieu voit alors libéralités et distinctions pleuvoir sur

1. *Six | Sonates | En Duo | Pour deux Violons | Dédiées | A Madame Victoire | De France | Composées | Par Mathieu | Le fils | Ordinaire de la Musique du Roy | IIIe Œuvre |* Gravé par Mme Oger | A Paris | Aux adresses ordinaires de Musique | L'an MDCLXIV | A. P. D. R. (Bib. du Conservatoire).

2. Arch. nat. O¹109, f° 192 v°.

3. *Six | Sonates | A Violon seul | et la Basse continue | Dédiées à | Madame La Dauphine | Composées par | M. Mathieu fils | Ordinaire de la Musique du Roy | Œuvre IVe |* A Paris | chez | M. Le Menu Auteur Professeur et M^d de Musique, rue du Roule, à la Clef d'Or. | A Lyon | M^rs les fréres le Goux, Place des Cordeliers, M. Castau, Place de la Comédie. | A. P. D. R. — Ces sonates de l'œuvre IV figurent sur les *Annonces* du lundi 12 novembre 1764, p. 791.

4. *Mercure*, avril I, 1773, p 171. Le concert du dimanche des Rameaux se terminait par un autre motet.

5. *Gazette de France*, 12 août 1774, p. 290.

6. *Ibid.*, vendredi 2 novembre 1781, p. 412.

7. *Ibid.*, mardi 31 décembre 1782, p. 499.

sa tête. C'est, le 22 juillet 1775, l'octroi d'une pension de 1000 livres avec des considérants particulièrement flatteurs[1]; c'est; le 1er janvier 1780, un nouveau brevet de pension de 1202 livres, puis, le 1er janvier 1786, une pension de 1500 livres sur le trésor royal à titre de retraite, en qualité de violon de la musique du roi[2]; c'est enfin, en février 1788, la délivrance, si recherchée des musiciens, de *Lettres de noblesse* par lesquelles le roi marque son intention de récompenser toute la famille Mathieu[3]. Le texte de ces *Lettres* contient en effet les passages suivants : « Attaché à notre service depuis quarante-trois ans, d'abord en qualité de l'un de nos musiciens, et depuis dix-huit ans, dans celle de maître de musique de notre Chapelle... Les services que son père et sa mère nous ont rendus pendant quarante ans qu'ils ont été, comme lui, attachés à notre musique... »

Comme suite de ces *Lettres*, Antoine-Marie d'Hozier attribuait à Julien-Amable Mathieu, à la date du 23 février 1788, les armoiries suivantes : « Un écu d'azur à trois épis de bled d'or. Ledit écu timbré d'un casque de profil, orné de ses lambrequins d'or et d'azur[4]. »

Au mois de mai 1788, paraissaient, sous la direction de Clousier, imprimeur du roi, et à la Maison d'Institution des enfants aveugles, rue N.-D. des Victoires, n° 18, des *Cantiques* et *Motets* destinés à être chantés par ces enfants, les jours de grandes fêtes. Mathieu avait collaboré à cette œuvre philanthropique, en fournissant quelques pièces à la collection Clousier[5].

D'après M. Fromageot, Mathieu le fils garda la charge de maître de musique de la Chapelle pendant le règne de Louis XVI, jusqu'en 1791. Il fut avec Giroust le dernier chef de l'ancienne Chapelle royale, et mourut à Paris, le 6 septembre 1811, à l'âge de soixante-dix-sept ans, rue des Deux-Portes-Saint-Jean, n° 2, à côté de la rue de la Verrerie[6]. Julien-Amable Mathieu avait épousé, à Versailles, une demoiselle Julie Girard, dont il eut, en 1777, un fils qui, à l'époque de sa mort, était commis dans les bureaux de la guerre[7].

II

Julien-Amable Mathieu a laissé quatre œuvres de musique de violon dont nous donnons ci-après la liste, et qui comprennent deux Livres de sonates à violon seul et deux Livres de pièces à deux violons :

1. « Le roi, voulant faire connaître la satisfaction que S. M. ressent des services du Sr Mathieu, Maître de la Musique de sa Chapelle, elle a cru ne pouvoir lui donner une preuve plus flatteuse qu'en lui faisant don d'une pension annuelle de 1000 livres, à compter du 1er mars dernier. » (Arch. nat. O¹122, f° 191.)

2. Arch. nat. O¹682.

3. *Essai d'Armorial des artistes français*, par L. de Grandmaison (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1904, p. 664).

4. Bib. nat., *Nouveau d'Hozier*. Mathieu, f°s 15-16-17.

5. Les *Annonces* écrivent à cette occasion : « Ce sera un spectacle bien touchant et bien religieux que celui de ces infortunés marchant sur deux colonnes à la suite de la procession, et exécutant des morceaux mis en musique, les uns (et c'est le plus grand nombre) par M. Gossec, les autres par MM. Berthon, Gobert, Désaugiers, Mathieu et Candeille... » (*Annonces* du mercredi 21 mai 1788, p. 1453.) Ces cantiques et motets étaient accompagnés par des instruments à vent; or Mathieu le fils avait déjà composé des pièces pour ces instruments, puisque, le 24 décembre 1774, Besozzi jouait au Concert spirituel un concerto de hautbois dont il était l'auteur (*Mercure*, janvier 1, 1775, p. 180).

6. P. Fromageot, *loco cit.*, pp. 64-65.

7. *Ibid.*, p. 66.

Le frère cadet de Julien-Amable, Michel-Julien Mathieu, né à Fontainebleau le 8 octobre 1740, devint, lui aussi, violoniste et compositeur. Il prit le surnom de Lépidor (Fontainebleau, *État civil*, 1740).
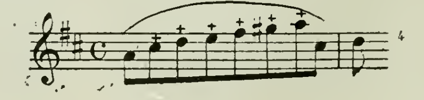
I. *Six Sonates à Violon seul et la Basse continue,* Œuvre I (1756).
II. *Six Trios pour deux Violons et la Basse,* Œuvre II (1756).
III. *Six Sonates en duo pour deux Violons,* Œuvre III (1764).
IV. *Six Sonates à Violon seul et la Basse continue,* Œuvre IV [1765].

Morphologie. — Toutes les compositions de Mathieu le fils comprennent trois mouvements, le premier morceau pouvant être un *Andante* soit un *piu tosto Allegro* (Sonate I, œuv. I), soit *con gusto* (Sonate III, œuv. I), soit même *moderato* (Trio I, œuv. II). On voit aussi (Sonate III, œuv. III) un *Andantino* prendre la tête de la sonate, alors que le morceau suivant est un *Andante.*

Le mouvement médian revêt des aspects assez divers, qui vont du *Lento,* de l'*Adagio* ou du *Largo* à l'*Andantino;* celui de la Sonate II (œuv. I) est intitulé *Amoroso Larghetto.* Quant à la conclusion, elle s'effectue toujours par un morceau vif ou animé, *Allegro, Gratioso* ou *Menuet.* Trois des trios de 1756 se terminent par des *Menuets,* et il en est de même pour les Sonates III, V de l'œuvre II et VI de l'œuvre IV; cette dernière Sonate contient un *Menuet* dédoublé, suivi d'une variation, et il est à remarquer que, fréquemment, un épisode avec mouvement modal se glisse dans le morceau final[1].

Thématique et composition. — D'une manière générale, le style de Mathieu le fils, extrêmement violonistique, décèle une haute virtuosité; mais cette observation s'applique plus particulièrement aux Sonates de l'œuvre I. L'écriture très ornée et très complexe de l'artiste se simplifie et s'éclaircit au cours de sa carrière, et l'œuvre IV offre, à cet égard, un contraste fort net avec les ouvrages antérieurs.

On est frappé, en lisant les *Allegros* du premier recueil de sonates à violon seul, de la complication et de l'ornementation du tissu mélodique. Mathieu entasse, avec une déconcertante prodigalité, toutes les difficultés de son instrument; aussi, les compositions de ce recueil présentent-elles un intérêt plus violonistique que musical. Rythmes saccadés, avec la note brève au début, trilles, mordants, *coulés* qui glissent à l'intérieur des thèmes et secouent ceux-ci de leurs petites pulsations, traits en *staccato,* batteries et arpèges, voilà l'arsenal où Mathieu puise à pleines mains. Parfois, dans les *Adagios,* la phrase mélodique élimine tout cet embroussaillement et prend un beau caractère de simplicité grave[2]. Le *Larghetto* de la Sonate II (œuvre I) évolue au-dessus de pédales qui arrondissent et approfondissent la sonorité; au reste, il n'est pas rare de voir Mathieu mettre en usage cet artifice dans la présentation de ses seconds thèmes, afin de créer entre ceux-ci, et les premiers exposés dans le haut de l'échelle, et dans une sonorité plus fluide et plus légère, de vigoureux contrastes expressifs[3].

Nous ajouterons que la thématique des *Adagios* se frise souvent de chaînes de trilles et marque, de la sorte, que l'auteur n'ignore point les œuvres de Tartini. Mathieu, écrit par exemple :  [4]

1. Ainsi, dans l'*Andante* 3 de la Sonata III, et dans le *Gratioso* 2/4 de la Sonata IV (*Œuvre* IV).

2. Nous citerons tout spécialement la longue mélodie de l'*Adagio ma poco* de la Sonata I (*Œuvre* I).

3. Par exemple, Sonates III et IV (*Œuvre* IV).

4. *Adagio* C de la Sonata V (*Œuvre* I).
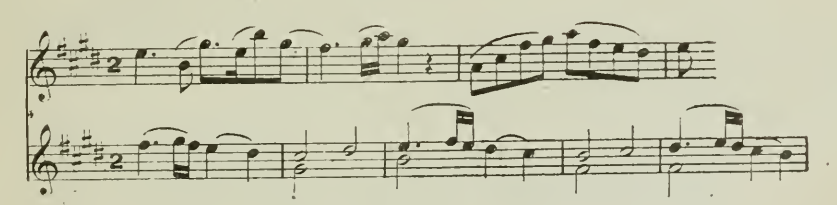
Il utilise aussi, avec une extrême fréquence, le jeu « par accords » et manie très heureusement la double corde; dans certains cas, afin de faire nettement ressortir les passages en doubles cordes confiés au violon, il marque *Tasto Solo* à la basse[1].

Cet emploi de la double corde se propage même dans les trios de l'œuvre II. Ainsi, le deuxième Trio débute par un *Andante* où l'écriture de la partie du premier violon dénote le brillant instrumentiste qu'est Mathieu.

Disons, à propos de ces trios, qu'ils ne se distinguent guère, à l'ordinaire, des innombrables sonates de chambre italiennes de la même époque. Dans le cinquième Trio, le *Menuet* terminal est flanqué de trois variations de pure virtuosité dont on admirera la progression (assez fréquente chez beaucoup d'auteurs) : la première brode le thème en doubles croches, la seconde en triolets, la troisième en quadruples croches. On obtient, de la sorte, un effet d'accélération qui va en s'accentuant.

L'*Andante* que nous venons de citer plus haut contient deux thèmes; le second est repris avant le premier dans la rentrée qui se fait tout à la fin. Cette méthode d'interversion des thèmes dans la rentrée ou réexposition est très familière aux maitres italiens contemporains.
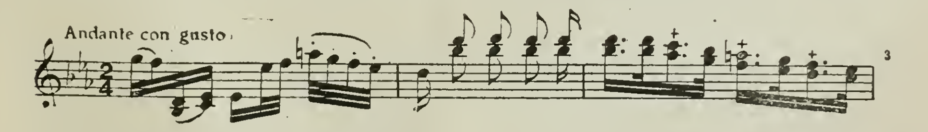
Puisque nous parlons ici de second thème, disons que le bithématisme n'apparaît pas d'une façon systématique dans l'œuvre I de Mathieu, ni même, en général, dans l'ensemble de ses compositions; il est plus fréquent dans les trios, dans les duos (œuvre III) et surtout dans le dernier recueil de sonates à violon seul (œuvre IV). Voici quels sont les deux thèmes, d'allure contrastée, de l'*Allegro moderato* de la Sonate III (œuvre IV) :



Nous noterons encore que la *Romance*, si caractéristique de l'école française, apparaît dans le deuxième Trio de l'œuvre II sous la forme d'un *Aria gracioso* suivi d'un *Minore* avec *Da Capo*.
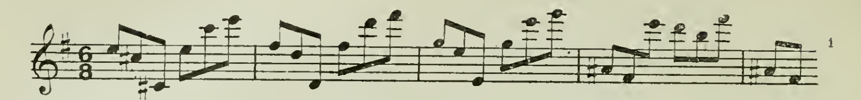
Enfin, on trouve çà et là des échantillons du *Vorhalt* ou *Seufzer* de Mannheim[2].

Technique. — Mathieu le fils, nous l'avons dit, se révèle à nous comme un violoniste de haute virtuosité. Sa main gauche absorbe crânement les difficultés les plus ardues; il exécute de brusques démanchers pleins d'audace et de brio :
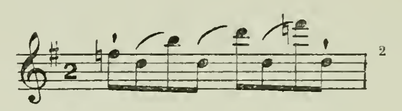


1. *Adagio* 3/4 de la Sonata IV (même *Œuvre*).
2. Le *Vorhalt* est très fréquent dans l'*Andante* 2/4 de la Sonata IV (*Œuvre* III).
3. *Andante con gusto* 2/4 de la Sonata III (*Œuvre* I).

Il se meut avec aisance aux positions élevées dans des traits vétilleux :



et réalise des extensions de dixième :



De nombreux doigters, dont quelques-uns assez singuliers, sont indiqués, sans que la nécessité de cette indication se fasse toujours sentir[3].

Dès son œuvre I, Mathieu le fils manifeste, dans la pratique de la double corde, d'éminentes qualités; traits en tierces et en sixtes exécutés dans le haut de l'échelle et dans des mouvements animés, bariolage sur deux cordes, doubles trilles, etc., font de ses sonates d'excellents exercices de virtuosité. Voici un exemple de la manière de notre auteur :



Son archet ne le cède en rien à sa main gauche; Mathieu indique en général tous les coups d'archet avec une grande minutie et fait un abondant usage du *staccato*, qu'il semble pourtant ne pratiquer qu'en poussant[5]. Nous signalerons, comme particularité de ce coup d'archet chez Mathieu, la présence de petites notes intercalaires dans certains passages en *staccato :*



1. *Allegro* 6/8 de la Sonata IV (*Œuvre* I).
2. *Andante* 2 de la Sonata I (*Œuvre* IV).
3. *Allegro* 6/8 de la Sonata IV (*Œuvre* I).
4. *Allegro* ₵ de la Sonata VI (*Œuvre* I). Voir aussi : *Allegro ma poco* C de la Sonata I (*Ibid.*).
5. C'est ce qui résulte, en particulier, de divers traits de l'*Allegro* 3/4 de la Sonata I (*Œuvre* I).
6. *Andante con gusto* 2/4 de la Sonata III (*Ibid.*).

CINQUIÈME PARTIE

GAVINIÈS ET SON TEMPS

CHAPITRE XI

Pierre Gaviniès.

SOMMAIRE

Le Bordelais *Pierre Gaviniès;* son talent précoce; — il débute à Paris au Concert spirituel, à l'âge de treize ans. — Ses succès et ses aventures. — Concertos. — *Le Prétendu.* — Il organise des concerts de bienfaisance et prend part à la direction du Concert spirituel. — Sa retraite. — Mme Alissan de la Tour. — Le Lycée des Arts. — Gaviniès devient professeur au Conservatoire. — Sa mort; son caractère; Mme Guérin. — Sonates, concertos, airs à trois parties; les *Vingt-quatre Matinées.* — Le sentimentalisme. — Gaviniès est influencé par les Mannheimistes et par Gluck. — Sa brillante technique.

Pierre Gaviniès.

I

Pierre Gaviniès est né à Bordeaux, paroisse Saint-André, le 11 mai 1728, de François Gaviniès, luthier, et de Marie Laporte[1]. Sa famille paternelle ne semble pas originaire de Bordeaux, car le nom de Gaviniès ne figure pas sur les registres paroissiaux de la fin du dix-septième siècle; mais son père s'était marié dans cette ville le 1er février 1723, ainsi qu'en fait foi l'acte suivant :

« Du lundi, 1er février 1723.

« Ledit jour, an et mois, François Gavinié lutier ou feseur des instrumans, majeur, mettre de ses droits, n'aïant ni père ni mère, habitant de la paroisse de Sainte-Eulalie; et Marie Laporte, veuve de Pierre Garnsau, soldat dont la mort m'a été certifié par son capitène qui m'a anvoïé le sertificat, habitante de ma

1. Voici son acte de baptême : « Du mercredy 12 may 1728 :

« A été baptisé Pierre, fils légitime de François Gavigniès, luthier et de Marie Laporte, paroisse Sainte-Eulalie; parrain : Pierre Ratier; marraine : Marie Tivierge. Naquit le 11 dudit mois à 7 h. 1/2 du soir. »

[Signé] : François Gaviniès. Arch. mun. de Bordeaux, GG. 73, *Par. Saint-André,* acte no 38.

L'orthographe du nom de Gaviniès est extrêmement variable : Gavinié, Gavigniès, Gaviniez, etc. J'exprime ici tous mes remerciements à M. Ducaunnès Duval, archiviste de la ville de Bordeaux, pour les recherches qu'il a bien voulu faire à mon intention dans l'ancien état civil de cette ville. Seul des anciens biographes, La Borde indique la date exacte de la naissance de Gaviniès, 11 mai 1728. Mme de Salm dit qu'il naquit au mois de mai 1726; Fayolle donne la date exacte du jour et du mois, mais se trompe pour l'année (11 mai 1726); Vidal ne précise pas, mais connaît l'année (1728) de la naissance de Gaviniès. Dans le doute, Eitner fournit les deux dates, 1726, 1728. Enfin Mr Constant Pierre donne les dates exactes, 11 mai 1728.

Je dois aussi des remerciements à M. Counord, de Bordeaux, qui a bien voulu me fournir quelques indications sur Gaviniès.

paroisse, majeure, mettresse de ses droits, n'aïant ni père ni mère, ont reçeu la bénédiction nuptiale, les fiançailles faites, les trois bans canoniquement publiés, tant dans sa paroisse que dans la mienne, comme il apert par le certificat du sieur Marroquier, curé de Sainte-Eulalie, sçavoir : le premier, le dimanche dix-septième janvier, le second, le mercredi vingtième janvier, jour de Saint-Sébastien, et le troisième, le dimanche vingt-quatre janvier, au prône des grandes messes, sans avoir découvert aucun empeschement à leur futur mariage[1]. »

D'après une *Notice* biographique due à P. Bernadau, Gaviniès serait né dans une maison de la rue des Minimes[2]. Toujours est-il que, « né au milieu des instruments de musique », il montra de très bonne heure de remarquables dispositions pour le violon. D'après Fayolle, son père aurait pris chez lui un maître qui lui enseigna cet instrument; mais il est vraisemblable d'admettre, avec Mme de Salm, que « les artistes avec lesquels l'état de son père le mettait en relations, et la musique qu'il entendait sans cesse, contribuèrent beaucoup à ses étonnants progrès[3] ». Daquin écrit : « M. Gaviniès, paraît-il, n'est point élève de Tartini, mais formé par la nature et l'art... » Les biographes de notre musicien s'accordent à dire que, dès l'âge de treize ans, Pierre Gaviniès se trouvait en état de se passer des conseils d'un maître; Mme de Salm et, après elle, Fayolle avancent qu'à quatorze ans Gaviniès fut conduit à Paris et débuta au Concert spirituel : « c'était, ajoute Fayolle, en 1741[4] ». Si l'âge et la date du début de Gaviniès sont ainsi exactement rapportés, l'assertion de Mme de Salm et de Fayolle est erronée en ce qui concerne l'époque où Gaviniès « fut conduit à Paris », car son père, le luthier, y était domicilié rue Saint-Thomas du Louvre depuis 1734[5]. Pierre Gaviniès avait donc seulement six ans lorsqu'il arriva dans la capitale, et c'est à Paris qu'il reçut sa formation technique. Peut-être Leclair lui donna-t-il des conseils.

Il semble bien que Gaviniès n'avait guère que onze ans lorsqu'il commença à se faire entendre, d'abord dans quelques maisons particulières où ses succès ne tardèrent pas à le faire rechercher du directeur du Concert spirituel[6]. A en croire

1. Arch. mun. de Bordeaux, GG. 294, acte n° 62. *Extrait du registre des mariages de la paroisse Saint-Eloi de Bordeaux.*

Un frère de François Gaviniès, Jean-Baptiste Gaviniès, était, lui aussi, luthier à Bordeaux; il est qualifié de « faiseur d'instrumens » dans l'acte de décès de l'un de ses fils, François, mort le 4 mars 1747, à l'âge de seize mois (paroisse Sainte-Eulalie). Jean-Baptiste Gaviniès, époux de Jeanne Campagne, est décédé le 11 juin 1759, à l'âge de cinquante-quatre ans, rue du Hâ, à Bordeaux (paroisse Sainte-Eulalie, GG. 380). (Communiqué par M. Ducaunnès Duval.)

2. *Notice sur un célèbre musicien-compositeur, originaire de Bordeaux,* extraite de l'histoire littéraire de la ci-devant province de Guyenne (p. 115 et suiv.), in *Bulletin polymathique du Muséum d'instruction publique de Bordeaux, ou Journal littéraire, historique et statistique du département de la Gironde,* Année 1809. A Bordeaux, Brossier. (Bib. Nat., *Sociétés savantes,* Gironde 16, A. 7.)

3. *Eloge historique de Gaviniès,* par Mme Constance Pipelet (princesse de Salm), prononcé au lycée des Arts en 1801 (in-8°), p. 1. Mme Pipelet ne se borna pas à écrire l'*Eloge historique de Gaviniès;* elle est encore, sous le nom de « la citoyenne Pipelet », l'auteur d'une tragédie en trois actes et en vers, *Sapho,* qui fut mise en musique par « le citoyen Martini » et que le Théâtre des Amis de la Patrie représenta, pour la première fois, le 22 frimaire an III (14 décembre 1794). (Bib. du Conservatoire de Bruxelles, n° 1763. Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles,* t. I, p. 329.)

4. Fayolle, *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès et Viotti,* Paris, 1810 (in-8°), p. 27. La notice consacrée à Gaviniès dans cet ouvrage est beaucoup trop succincte, et le *Mercure* le remarque justement dans son compte rendu de 1812 : « Il est à regretter, écrit-il, qu'elle soit si courte et que M. Fayolle n'ait pas fait plus de recherches à l'égard de cet excellent violoniste, aussi remarquable par ses mœurs que par ses talents. » (*Mercure,* mai 1812, p. 351.)

5. Constant Pierre : *Les Facteurs d'instruments de musique,* Paris, p. 80.

6. *Eloge historique...,* p. 2.

J.-B. Cartier, le jeune Gaviniès aurait débuté « par les *Caprices* de Locatelli et ensuite par les *Concertos* de Geminiani, dont l'auteur ne voulut confier l'exécution qu'à lui, malgré sa grande jeunesse[1] ». Or un privilège du 17 novembre 1740 semble indiquer la présence de Geminiani à Paris, à cette époque; d'autres faits viennent corroborer cette hypothèse, que confirme encore le récit de Cartier[2].

Le 8 septembre 1741, au Concert des Tuileries, les jeunes Gaviniès et Labbé jouaient une sonate à deux violons de Leclair[3], et, le jour de la Toussaint, « le sieur Gav nès (Gaviniès), âgé de treize ans, exécute, accompagné de toute la symphonie, le *Printemps* de Vivaldi, avec beaucoup de précision[4] ».

Ces deux concerts furent les seuls où Gaviniès parut en 1741; il n'est donc pas exact de dire, comme Mme de Salm, qu'il fut accueilli avec tant d'enthousiasme qu'on le fit jouer dans trois concerts de suite[5].

A partir de cette époque, le nom de Gaviniès cesse de figurer sur les programmes du Concert spirituel, et il faut attendre le printemps de 1748 pour le retrouver parmi les vedettes du Concert, tantôt avec L'Abbé le fils, tantôt seul. Que devint-il pendant ces six années? C'est ce qu'il nous est impossible de préciser; toutefois, Mme de Salm fournit quelques indications qui semblent susceptibles d'éclairer un peu la question. Les succès de Gaviniès « lui auraient valu de brillantes protections, dont celle du duc d'Orléans qui se l'attacha et le garda près de lui pendant plusieurs années[6] »; d'autre part, Bernadau, dans sa *Notice*, après avoir signalé l'extraordinaire succès dont s'entourèrent les essais de Gaviniès, dit : « Il n'en fallut pas davantage pour le faire connaître avantageusement des amateurs que renfermait la capitale. Bientôt, il y fut irrévocablement fixé par les bienfaits du Grand prieur d'Orléans qui détourna Gaviniès le père du projet qu'il avait de mener son fils à Londres[7]. » Il ne serait donc pas invraisemblable d'admettre que le jeune violoniste fut musicien du duc d'Orléans ou du Grand prieur au cours de la période 1742-1748.

Le 10 avril 1748, Gaviniès reparaît au Concert spirituel, et ce jour-là, il joue seul[8], tandis que le lendemain, L'Abbé le précède sur le programme : « ensuite M. Gaviniès a paru et contenté les auditeurs[9] ». Il figure encore aux séances des 12, 14, 15, 16, 19 et 21 août, comme à celle de la veille de Noël; à toutes celles-ci, il se fait entendre en solo[10].

Dès le début de 1749, son nom s'associe à celui de Blavet, alors dans toute sa célébrité : le 1er février, Gaviniès joue avec le fameux flûtiste une sonate à deux

1. *Courrier des Spectacles*, 24 fructidor an VIII, p. 4. *Lettre de J.-B. Cartier au rédacteur du Courrier des Spectacles.*

2. G. Cucuel, *Quelques documents sur la Librairie musicale*, Zeitschrift de l'I. M. G., p. 387. L'œuv. I de Miroglio, parue en 1741, est dédiée à Geminiani.

3. *Mercure*, septembre 1741, p. 2092. Cette sonate à 2 violons est vraisemblablement une pièce de l'œuv. III (1730) dédiée à M. Bonnier de la Mosson. Le jeune Labbé n'est autre que Labbé le fils, né le 11 juin 1727, et plus âgé d'un an que son émule Gaviniès.

4. *Mercure*, novembre 1741, pp. 2519-2520.

La façon dont Gaviniès exécutait *le Printemps* de Vivaldi resta célèbre; Boisgelou écrit dans son *Catalogue*, à propos de cette composition : « Chant frais et agréable dans *Le Printemps*, concerto que l'on applaudissait toujours avec transport, lorsqu'il était rendu avec toutes les grâces du jeu aimable de Gaviniès. » (*Catalogue ms.*)

5. *Eloge historique...*, p. 2.

6. *Ibid.*, p. 3.

7. P. Bernadau : *Notice...*, p. 116.

8. *Mercure*, avril 1748, p. 125.

9. *Ibid.*, p. 126.

10. *Ibid.*, pp. 126 à 128. Il y a lieu de remarquer ici que les pièces jouées par Gaviniès et par L'Abbé le fils sont qualifiées de *concertos* ou de *symphonies*. Nous avons déjà attiré l'attention sur le sens vague de cette terminologie. (Cf. *Année musicale* 1911. *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750.*)

de celui-ci[1]. Puis, le 30 mars, il inaugure avec Pierre Guignon une série de duos très appréciés, exécutés par les deux « virtuoses » aux concerts des 31 mars, 1er, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 et 12 avril : « M. Guignon et M. Gaviniès, par leurs charmans Duos, écrit le *Mercure*, ont satisfait également les personnes qui veulent admirer et celles qui ne veulent que s'amuser[2] ». Le 4 avril, Gaviniès joue, en plus, un concerto, comme aussi les 15 août, 8 septembre et 8 décembre, sans que le *Mercure* apporte quelque précision sur l'auteur ou les auteurs de ces pièces[3].

Nous pouvons donc souscrire au jugement de Vidal, lorsque cet auteur écrit que Gaviniès « se livra avec ardeur au travail et devint, en peu d'années, le virtuose le plus renommé de Paris[4] ». Mais nous différons d'opinion avec lui à l'égard de la date de certaine aventure qui, au dire de Vidal, serait venue interrompre sa carrière entre 1751 et 1752.

Pendant tout le cours de l'année 1750, Gaviniès est à Paris et multiplie ses succès au Concert spirituel ; le 5 avril, avec Édouard et Capel, il joue une sonate en trio du violoncelliste Bertaut[5]. Il joue en mai, en août, en novembre ; le 24 décembre, il exécute un duo avec Canavas[6], et le lendemain, jour de Noël, il fait entendre une sonate de sa composition[7].

En 1751, après avoir exécuté « en maître », le 2 février, une sonate de Tartini[8], il se produit pendant tout le printemps, soit seul, soit avec Dupont, le 4 avril, les 23 et 30 mai[9]. On l'applaudit encore en juin, en août, en novembre. Le 24 décembre, il s'attire le compliment suivant : « Il y avait longtemps que M. Gaviniès n'avoit tiré d'aussi beaux sons de son violon qu'il fit ce jour-là[10]. »

Mêmes triomphes tout le long de l'année 1752, triomphes dont le dépouillement du *Mercure* permet d'établir la liste, depuis le concert du jour de la Purification (2 février) jusqu'à la veille de Noël ; on constate seulement une interruption entre février et la semaine de Pâques, interruption dont le journal donne la raison, en rendant compte des concerts de cette semaine. Gaviniès a joué le vendredi saint, et le *Mercure* de dire : « M. Gaviniès, qu'un accident avait depuis quelque temps empêché de jouer du violon, reparut ce jour-là et fut accueilli comme son talent distingué le mérite. On ose assurer qu'il ne manque rien à ce jeune *virtuoso* de ce que la nature peut accorder. Le feu, le son, la hardiesse, la précision, il a tous les talens ; mais à vingt-quatre ans, il est impossible d'avoir toute l'instruction. Les Arts sont infinis ; un voyage de peu d'années seroit très utile à M. Gaviniès ; qu'il juge lui-même les plaisirs qu'il donnera un jour à la France par ceux qu'il sent bien qu'il lui procure aujourd'hui[11]. »

1. *Mercure*, février 1749, p. 154. Sur Blavet, voir notre étude de l'*Année musicale* 1912 : *Deux imitateurs français des Bouffons. Blavet et Dauvergne.*
2. *Ibid.*, mai 1749, p. 163-167. Le journal ne tarit pas d'éloges sur ces duos : « Guignon et Gaviniès ont continué d'enchanter les auditeurs »... « ont charmé l'assemblée », etc.
3. *Ibid.*, septembre 1749, p. 192 ; octobre, p. 196 ; décembre II, p. 171.
4. Vidal : *Les instruments à archet*, II, p. 275.
5. C'était le jour de la Quasimodo. A ce concert, Gaviniès joua 2 fois, une première fois dans la sonate en trio de Bertaut, une seconde fois, seul. *Mercure*, mai 1750, p. 187.
6. Il s'agit ici de Jean-Baptiste Canavas, dont le *Mercure* vantait le jeu élégant (*Mercure*, février 1751, p. 186.)
7. *Ibid.*, p. 187. La sonate qu'il joua le jour de Noël doit être une de celles de l'œuvre I publiée dix ans plus tard.
8. *Mercure*, mars 1751, p. 171.
9. Jean-Baptiste Dupont avait débuté au Concert spirituel le 19 mai 1746, jour de l'Ascension ; il avait joué ce jour-là avec L'abbé le fils une sonate à 2 violons. En 1774, il était 1er violon du Concert de Dunkerque. Il joua un concerto le 2 avril 1751, et des duos avec Gaviniès les 4, 6 avril, 23 et 30 mai (*Mercure*, mai 1751, pp. 189-190 ; juin II, 1751, pp. 173-174).
10. *Mercure*, février 1752, p. 190.
11. *Ibid.*, mai 1752, p. 181.

M. Vidal a voulu voir, dans cet article qu'il suppose inspiré par un mari trompé, la preuve que l'aventure visée plus haut survint entre 1751 et 1752[1]. Voici en quels termes Mme de Salm la rapporte : « Il lui eût été facile alors d'être de la musique du roi; son père le désirait vivement; mais le jeune artiste qui, déjà, portait impatiemment le joug qu'on lui avait imposé, refusa constamment de rechercher ce surcroît d'honneur qu'il ne considérait que comme un surcroît de dépendance. Les sollicitations de son père à ce sujet lui devinrent même tellement à charge que, pour s'en affranchir, par une de ces folies de jeunesse qui sont le côté faible d'une imagination ardente, il quitta secrètement Paris, résolu de voyager et muni de quelque argent que, comme de raison, il croyait inépuisable. Cette étourderie eût pu rester cachée, mais une intrigue d'amour, mêlée à sa fuite, la rendit plus grave. Il fut arrêté à quatre lieues de Paris et mis en prison, où il resta un an[2]. » Tel est le récit romanesque du principal biographe de Gaviniès, et ce que nous savons du caractère ardent et indépendant du musicien confère à cette fugue amoureuse un indiscutable caractère de vraisemblance[3]. Les recherches faites par nous pour découvrir la date et le lieu de l'emprisonnement de Gaviniès sont demeurées sans résultats; mais, ainsi que nous ne tarderons pas à le voir, son aventure semble devoir être reportée entre 1753 et 1759.

Le jour du samedi saint 1752, Mondonville faisait entendre, pour la seconde fois, un concerto avec voix, concerto dans lequel il donnait « une première partie au violon et une deuxième à une voix, capable de rendre, en imitation, tous les traits de l'instrument ». Les deux protagonistes étaient Mlle Fel, dont on vantait la « voix singulière », l'exécution sûre, précise et intelligente, et « M. Gaviniès, le violon le plus propre à la seconder[4] ». Le *Mercure* se livre à une description assez complète de cette curieuse pièce qui, malheureusement, ne nous a pas été conservée : « L'*Adagio* a été joué par le violon seul. M. Gaviniès en a rendu le chant avec une expression charmante[5]. »

Le jour de l'Ascension 11 mai 1752, Mlle Fel et Gaviniès redisent le concerto de Mondonville, et, le jour de l'Ascension, Gaviniès joue seul et « délicieusement[6] ». Jusqu'à la fin de l'année, son nom est applaudi au Concert spirituel[7].

En 1753, après s'être fait entendre le jour de la Purification[8], il prend une part active aux concerts de la quinzaine de Pâques et subit sans broncher les redoutables assauts d'un concurrent italien, le violoniste Pugnani, ordinaire du roi de Sardaigne[9]; il joue un solo le jour des Rameaux, les mardi et mer-

1. Vidal, *loco cit.*, II, p. 276. Voici comment il s'exprime : « Ce singulier (?) article avait vraisemblablement été fait à la suggestion de l'infortuné dont Gaviniès avait séduit la trop tendre moitié. Notre artiste ne paraît pas, toutefois, avoir suivi ce conseil salutaire (?), car dès l'année suivante, nous le voyons paraître derechef au Concert spirituel. » On voit que Vidal n'a pas dépouillé le *Mercure*; ce dépouillement lui aurait montré que Gaviniès ne quitta le Concert spirituel ni en 1752, ni pendant le 1er semestre de 1753.

2. *Eloge historique...*, p. 4.

3. Il est à remarquer que la *Notice* de P. Bernadau, pourtant fertile en anecdotes et établie au moyen de renseignements fournis à l'auteur par deux amis personnels de Gaviniès ne dit mot de la fugue en question.

4. *Mercure*, mai 1752, p. 182. Mondonville avait exécuté lui-même un concerto de violon et chant, avec Mlle Fel, en mai 1747. Voir t. I, p. 387.

5. *Ibid.*, p. 183. Ce concerto fut encore joué les 7 et 9 avril (*Ibid.*, p. 184-185).

6. *Ibid.*; juin I, 1752, p. 166-167.

7. Voir notamment *Mercure*, octobre 1752, p. 181; décembre I, 1752, p. 183; décembre II, 1752, p. 155.

8. *Ibid.*, mars 1753, p. 196.

9. *Ibid.*, pp. 192-193.

credi saints [1]. Enfin, le samedi saint, il exécute, avec sa partenaire Mlle Fel, un concerto de voix de Mondonville qu'il répète le vendredi de Pâques [2]; puis, le jour de l'Ascension (31 mai), il joue « seul et bien [3] ».

A partir de cette date, son nom cesse de figurer sur les comptes rendus du Concert spirituel. Gaviniès avait alors vingt-cinq ans, et nous serions portés à croire qu'il convient de placer vers l'été de 1753 la fugue racontée par Mme de Salm.

De juin 1753 au mois d'avril 1759, le silence se fait autour de son nom. Seul, le violoniste Moria joue un concerto de lui au Concert spirituel, le jeudi 8 septembre 1757 [4]; mais Gaviniès n'y paraît en personne que le 5 avril 1759. Ancelet écrit en 1757, que « le public est privé du plaisir de l'entendre, puisqu'il a quitté le Concert spirituel pour se livrer aux concerts particuliers dans lesquels il n'exécute que des symphonies bruyantes qui le confondent avec les médiocres ». Et Ancelet de partir de là pour donner des conseils à Gaviniès, pour lui recommander de « cultiver son talent avec plus d'émulation », lui promettant la perfection « s'il voyageoit surtout dans les pays étrangers [5] ». On retrouve là le conseil de voyager donné par le *Mercure* de mai 1752. Il apparaît donc une fois de plus que cet article n'a en aucune façon le caractère que Vidal voulait lui prêter. A cette date, le *Mercure* écrit : « Gavinié (*sic*) joua un Concerto de sa composition avec l'applaudissement le plus unanime [6] ». Puis, à propos des concerts de la quinzaine de Pâques, le même journal signale à nouveau la rentrée du violoniste : « Mr Gavigniès, dont j'ai annoncé la rentrée au concert, a enlevé les applaudissements du public qui le met sans difficulté au nombre des plus grands violons de l'Europe [7]. » On le comparait, en effet, non seulement à Guignon, à Guillemain, à Baptiste et au célèbre Leclair [8], mais encore à Ferrari et à Pugnani. Enfin, Viotti devait le nommer le Tartini de la France [9].

Les 3 et 15 juillet 1759, il joue un concerto [10]; il demeure alors rue Saint-Thomas du Louvre, où de Jèze le signale comme « maître de violon » [11].

A la Toussaint, après le *De Profundis* de Mondonville, les habitués du Concert vont manifester leur admiration pour le grand artiste ; écoutons le *Mercure* : « Mr Gaviniès a joué un Concerto de sa composition : le public l'a écouté avec le plus grand silence et a redoublé ses applaudissements en lui demandant sa *Romance* [12]. » Voilà la première mention que nous connaissions de la fameuse *Romance* de Gaviniès. Cette citation est fort intéressante, parce que, portant la date de décembre 1759, elle pourrait confirmer le dire de Mme de Salm touchant cette composition. Mme de Salm assure, en effet, que Gaviniès écrivit sa Romance au cours de la détention qui suivit l'aventure dont il fut le héros; or si cette aventure eut lieu entre 1753 et 1759, et si la Romance vit le jour pendant cette période, le passage du *Mercure* apporte à l'anecdote une sorte de confirmation. D'ailleurs dès le 13 mars 1760, les *Affiches* annonçaient la Romance de Mr Gaviniès

1. *Mercure*, juin I, p. 165, p. 167.
2. *Ibid.*, p. 169-170.
3. *Ibid.*, juin II, 1753, p. 163. C'est à ce concert que les frères Merchi produisirent un nouvel instrument à 2 cordes, baptisé *Calsoncini* par le *Mercure*, et qui n'est autre que le *Colascion* ou *Colachon*.
4. Moria était un des meilleurs élèves de Gaviniès. *Mercure*, octob. 1757, I, p. 172.
5. Ancelet, *Observations sur la Musique et sur les Musiciens*, p. 18-19.
6. *Mercure*, avril II, 1759, p. 205.
7. *Ibid.*, mai 1759, p. 189.
8. P. Bernadau : *Notice*..., p. 116.
9. *Eloge historique*..., p. 4.
10. *Mercure*, juillet I, 1759, pp. 195-198.
11. *Etat de Paris*, 1759, p. 186.
12. *Mercure*, décembre 1759, p. 193.

mise en pièce de clavecin[1]: citons encore la version donnée par son contemporain Claude Balbastre, sous le nom de *Musette de Gavigné*[2].

Aux deux concerts de Noël, notre violoniste accompagne le chanteur Potenza: « Il se trouvait des défis entre le chanteur et l'accompagnateur, qui ont été exécutés avec tant de fidélité qu'on prenait la voix pour l'instrument, et l'instrument pour la voix[3]. » Depuis longtemps déjà, et nous en avons eu la preuve, Gaviniès, non content de briller comme virtuose, cueillait encore des lauriers en qualité de compositeur. Il se décide en 1760 à commencer la publication de ses œuvres et, le 3 janvier, il prend, à cet effet, un privilège général, valable dix ans, pour des « Pièces de musique instrumentale de sa composition[4]. »

A l'aide de ce privilège, Gaviniès publie son œuvre I, *Six Sonates à violon seul et basse* dédiées au baron de Lathan et annoncées par le *Mercure* d'avril 1760 dans les termes suivants : « Les talents supérieurs de l'auteur, tant pour la composition que pour l'exécution, faisoient attendre depuis longtemps qu'il consentît à faire graver ses œuvres; et nous ne doutons pas que cet échantillon ne flatte assez agréablement le goût du public pour lui faire désirer de voir bientôt les autres ouvrages de cet habile et gracieux artiste[5]. » On retrouve dans cette déclaration l'expression si caractéristique de l'esthétique de l'époque qui affirme le désir des musiciens de plaire à leur public et de suivre le goût ambiant.

Gaviniès offrait son œuvre à un officier des Gardes Françaises, le baron de Lathan; il est l'homme des dédicaces brèves et des compliments mesurés :

« Quelque sort qu'ait cet ouvrage, écrit-il en tête de son recueil, mon plaisir sera de penser que vous l'avès reçu comme un témoignage des sentiments qui m'attachent à vous[6]. » Et c'est tout.

Mais d'autres compositions comptaient déjà à son actif, entre autres des concertos dont il exécute plusieurs durant la semaine de Pâques. Les auditeurs du Concert les reçoivent avec la plus grande satisfaction : « On admire toujours l'étonnante facilité avec laquelle il exécute; rien n'est difficile pour lui. Il varie son sujet à l'infini et paraît toujours nouveau[7]. » Voilà une forme de talent qui est particulièrement prisée aux environs de 1760, et sur laquelle nous avons déjà insisté; ce ne sont, à ce moment que « jolis airs » variés, arrangés, brodés de toutes les façons possibles; au Concert spirituel, l'organiste Balbastre exécute des concertos et de nombreux « arrangements » de morceaux lyriques. Le jour

1. *Affiches, Annonces et Avis divers* du jeudi 13 mars 1760, p. 166.

2. Cette version se trouve dans le *Recueil d'airs choisis de plusieurs opéras accommodés pour le clavecin,* par M. Balbastre, organiste de la paroisse Saint-Roch de Paris (B. Nat. V_m^7 2108, f° 5vo). La *Romance*, en *sol* majeur, est accompagnée au moyen d'une basse d'Alberti ; une transcription pour clavecin de la « Romance de Gavinié » figure dans le recueil n° 43 de la Bib. du Conservatoire, pp. 30-31. Ce recueil manuscrit a appartenu à la marquise de Castries; il porte la mention : « Copié par Coulaud, 1766. »

La *Romance* de Gaviniès figure encore, avec plusieurs autres airs du musicien, tirés du *Prétendu,* dans le *Recueil d'airs choisis des meilleurs auteurs, ajustés pour le violoncelle,* du violoncelliste François Cupis, dit le jeune (p. 5).

3. *Mercure*, janvier I, 1760, pp. 191-192.

4. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France, de 1653 à 1790.* Recueil de l'I. M. G., avril 1907, p. 451.

Le privilège accordé à Gaviniès est du 3 janvier, enregistré le 22.

5. *Mercure,* avril I, 1760, p. 190-191.

6. Voici le titre de cet ouvrage : *Six | Sonates | A | Violon seul et Basse | Dédiées | A | Monsieur le Baron | De Lathan | Officier des gardes Françoises | Composées par | P. Gaviniès |* Ier *Œuvre* | Gravé par Mme Oger | Prix 9 livres | A Paris | Chez l'auteur rue Saint Thomas du Louvre | Et aux Adresses ordinaires de musique. A. P. D. R.

7. *Mercure,* avril II, 1760, p. 207.

de l'Ascension, le harpiste Hochbrucker fait du *Menuet* d'Exaudet une pièce de sa manière[1]. On pourrait multiplier les exemples.

Quoi qu'il en soit, le jour de la Quasimodo, Gaviniès joue un concerto de sa composition, et remporte un vif succès[2], auquel vient s'ajouter celui que lui vaut son début comme musicien de théâtre. Le jeudi 6 novembre 1760, en effet, la Comédie italienne représentait, pour la première fois, une comédie nouvelle de Riccoboni, le *Prétendu,* en trois actes, en vers et mêlée d'ariettes dues à Gaviniès[3]. Cette pièce fut très favorablement accueillie, et d'Origny constate que, grâce à elle, la salle de la Comédie italienne ne connut plus de « vuide affreux »[4]. « Si les situations n'en sont pas neuves, poursuit cet auteur, elles n'offrent rien que de théâtral; la scène du Menuet, dont le *Bal Bourgeois*[5] a suggéré l'idée, est agréable, et le commencement du deuxième acte fournit à la musique de superbes effets. La coupe des ariettes est adroite. On remarque la plus grande force dans les ritournelles, une science profonde dans les *trios* et les *quatuors*, une piquante variété dans les airs et toutes les richesses de l'harmonie dans les accompagnements [6]. »

Nous avons cité intégralement ce passage, emprunté à l'une des meilleures sources du dix-huitième siècle sur la Comédie italienne[7], pour montrer comment les auteurs de cette époque se copient ou se paraphrasent les uns les autres sans apporter à leurs jugements le moindre grain d'originalité. Comparons, en effet, le texte de d'Origny, qui date de 1788, avec celui du compte rendu paru dans le *Mercure* de décembre 1760, et nous serons immédiatement édifiés :

« Cette pièce est théâtrale, quoique rien n'y soit absolument neuf. La coupure des ariettes est faite avec intelligence, mais le style en est souvent négligé, et c'est avec raison qu'on attribue principalement son succès à la musique. On voit, par ce coup d'essai de Mr Gavigniès, qu'il s'est donné le temps de débuter en maître. Ses Ritournelles, surtout, sont de la première force ; ses *trios* et ses *quatuors* sont très sçavans; le goût et la variété brillent dans la plupart de ses airs, qui sont tous aussi agréables que bien travaillés. Tout le sublime de l'harmonie, toutes les richesses se trouvent réunis dans ses accompagnemens; et l'on ne craint point de dire que les plus grands connaisseurs n'ont vu son ouvrage que pour y applaudir[8]. » — La paraphrase de d'Origny apparaît en toute évidence.

Après avoir donné une analyse de la pièce et montré le caractère assez banal

1. *Mercure,* juin 1760, p. 236-237.

2. *Ibid.,* mai 1760, p. 197.

Le journal écrit : « On sent tout le plaisir qu'il a dû faire. »

3. *Ibid.,* décembre 1760, p. 176.

Le Prétendu | *Intermède* | *En trois actes* | *Représenté sur le Théâtre Italien* | *Mis en Musique* | *Par* | *P. Gaviniès* | *IIe Œuvre* | Prix 15 livres | Gravé par M. Moria | A Paris | chez | l'Auteur, rue Saint-Thomas du Louvre | Bayard, Castagnery, La Chevardière, etc. (Bib. nat. Vm5 87).

4. D'Origny, *Annales du Théâtre italien,* I, p. 301.

5. *Le Bal Bourgeois.* Opéra-comique en 1 acte de Favart, à la Foire Saint-Germain, 1738, non imprimé (*Anecdotes dramatiques,* I, p. 137). La pièce, jouée le 13 mars 1738, était en un acte et en vaudevilles mêlés de prose. Non imprimé. Extrait des frères Parfait, *Dictionnaire des Théâtres,* art. *Bal Bourgeois,* I, p. 359. Voir Font, *Favart et l'Opéra-comique,* 1894, p. 338-339. D'après le *Dictionnaire portatif des Théâtres,* cette pièce fut reprise en mars 1754 (p. 52).

6. D'Origny : *Annales du Théâtre italien,* 1788, I, pp. 301-302.

7. Sur d'Origny et son ouvrage, voir G. Cucuel : *Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France, Année musicale* 1913, pp. 273-274.

8. *Mercure,* décembre 1760, pp. 176-183. Le *Prétendu* fut joué par Mlle Desglands, dont la voix faisait merveille, et par M. Rochard, parfait de naturel et de vérité. Sur le *Prétendu,* voir G. Cucuel, *Les Créateurs de l'Opéra-comique français* (1914), pp. 103-104.

de l'affabulation, le *Mercure* signale dans l'acte final un « trio qui est de la plus grande beauté ». C'est celui où l'amoureux, l'amant médecin et la soubrette Marine, après des entrées en scène successives, chantent ensemble : « C'est ainsi que l'on désire[1]. »

Applaudi à la Comédie italienne, Gaviniès ne s'engagea cependant pas plus avant dans la voie dramatique où il venait de débuter si heureusement ; Fayolle le regrette, mais J.-B. Cartier explique que l'amour que Gaviniès ressentait pour le violon l'emporta sur ses velléités d'auteur lyrique[2]. On l'entend jouer à nouveau des concertos au Concert spirituel ; en septembre 1762, le *Mercure* portait aux nues celui qu'il avait exécuté le 15 août précédent, et « que beaucoup de connaisseurs estiment le meilleur qu'il eût encore donné[3] ».

La réputation de Gaviniès comme exécutant avait dépassé les frontières. En Italie, notamment, le bruit de ses victoires excitait chez les virtuoses ultramontains la plus vive émulation. Gaviniès ne s'était-il pas mesuré en 1753, au Concert spirituel, avec Carminati et Pugnani[4] ?

* * *

A cette époque, le Concert spirituel, sous la nouvelle direction Caperan, Joliveau et Dauvergne, voyait son organisation heureusement modifiée. « La Symphonie, écrit Bachaumont, est supérieurement exécutée et de beaucoup mieux ordonnée que l'ancienne. Ce sont Gaviniès et Capron qui sont les coryphées des deux chœurs[5]. » Gaviniès occupait la première place en tête des premiers violons, son élève Capron était le chef des seconds violons, et le *Mercure* explique que, grâce à ce choix, « on est dispensé de marquer la mesure avec le bâton dans toutes les symphonies, ainsi que cela se pratique en Italie ». Le journal ajoutait, non sans quelque raison, que cet « avantage qui, sans doute, a son prix » était « beaucoup moins merveilleux pour les vrais musiciens que pour les demi-savants dans cet art, aveuglément idolâtres de tout ce qui est étranger à la pratique nationale[6] ». La critique ne manque pas de justesse, car le développement de la symphonie et l'augmentation du nombre des instruments qu'elle allait utiliser devaient, tout au contraire, exiger impérieusement la présence d'un chef d'orchestre. Gaviniès lui-même contribuait à cette évolution de la symphonie,

1. *Mercure*, p. 182. La *Romance* que chante Marine au 3e acte (scène VII, pp. 186-187 de la partition), « On craint un engagement tant qu'on est jeunette », n'est pas la fameuse *Romance* de Gaviniès, ainsi que le croit G. Cucuel dans son ouvrage sur *Les Créateurs de l'Opéra, comique français* (1914), pp. 103-104. Cette *Romance* du *Prétendu* a paru dans le *Mercure* d'avril I, 1770, p. 66.

2. Fayolle écrit : « Il est à regretter que Gaviniès ne se soit pas livré à la musique dramatique, où il auroit pu obtenir un rang distingué. » (*Notice...*, p. 29.) J.-B. Cartier dit que « son amour pour le violon l'emporta ». *Lettre de J.-B. Cartier au Courrier des Spectacles* (*Courrier des Spectacles*, 24 fructidor an VIII, p. 4). Le succès du *Prétendu* dépassa les frontières ; c'est ainsi que, selon M. Mendel, *Les Prétendus* (sic) auraient été représentés en Allemagne sous le titre de *Der Vorgegebene Zufall*. (*Musikalisches Conversations Lexikon*, IV, p. 148.)

3. *Mercure*, septembre 1762, p. 179. On mettait l'exécution hors de pair : « Nous ne disons rien de l'exécution de M. Gaviniès qui est aujourd'hui au-dessus des éloges, et dont la célébrité n'a plus besoin d'être annoncée. »

4. Le Vénitien Lorenzo Carminati joua au Concert spirituel les 8, 17, 19, 21, 22 avril 1753. Pugnani s'était fait entendre avec un retentissant succès vers la même époque.

5. *Mémoires secrets*, 1762, I, 16 août, p. 126. Le violoniste Capron avait joué un concerto de Gaviniès les 24 et 25 déc. 1761 (*Mercure*, janvier II, 1762, p. 208).

6. *Mercure*, septembre 1762, p. 184.

évolution qui se dessine si nettement aux environs de 1760[1], car les programmes du Concert mentionnent, en 1762, l'exécution de symphonies dont il est l'auteur, symphonies qu'il est impossible d'identifier avec ses concertos. Les 8 septembre, 8 octobre et 1er novembre 1762, la séance commence, en effet, par une symphonie de sa composition[2]. Or, on sait que les pièces par où s'ouvrait chaque concert consistaient alors en véritables symphonies d'orchestre. Bien plus, à la séance du 8 octobre, après la symphonie du début, le *Mercure* signale un concerto de Gaviniès, indication qui suffit à différencier les deux espèces de compositions.

Qu'étaient ces symphonies de Gaviniès? Nous l'ignorons, car aucune ne nous a été conservée; nous ne savons qu'une chose, c'est qu'elles produisirent une impression des plus favorables. « Elle est belle, nous dit-on de celle qui fut jouée le 8 septembre, et du meilleur genre; elle a été très vivement applaudie[3]. »

Quant aux concertos de notre auteur, la faveur dont ils jouissaient demeurait très grande; le jour de Noël, Gaviniès joue un concerto « où, dans un point d'orgue, il travailla très savamment et avec beaucoup de variété un *Noël* connu[4]. » Il donnait ainsi satisfaction, non seulement à la manie de variation qui sévissait alors, mais encore au goût marqué que le public témoignait à l'égard des *Noëls*. Qu'il nous suffise de rappeler les fameux *Concertos de Noëls* de Balbastre, ainsi que ceux de Michel Corrette. La veille de Noël 1762, on avait entendu la *Notte di Natale* de Corelli[5]. Enfin, le *Fugit nox* de Boismortier et ses *Noëls* faisaient littéralement fureur[6].

A la fin de l'hiver 1763, Gaviniès, assisté de Lemière et de Le Duc, joue des « airs nouveaux en trio » dont il était l'auteur, et en lesquels il convient vraisemblablement de reconnaître des pièces du *Recueil d'airs à trois parties* que conserve en manuscrit la Bibliothèque du Conservatoire[7]. Ces airs furent répétés le 22 mars et le jour de la fête de l'Annonciation[8].

Les journaux de l'époque ne cessent d'enregistrer les triomphes que remporte Gaviniès en exécutant ses concertos[9]. Il atteint alors l'apogée de sa renommée et, à l'envi, les musiciens lui dédient des ouvrages. C'est Jean Godefroy Eckard qui lui adresse l'hommage de ses sonates en 1763[10], c'est, un peu plus tard, Le Duc l'aîné qui lui dédie des sonates pour le violon[11].

1. Voir sur ce point L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix, *Contribution à l'histoire de la Symphonie franç. vers 1750* (*Ann. music.* 1911).
2. *Mercure*, septembre 1762, p. 182; décembre 1762, p. 261; janvier I, 1763, p. 183.
3. *Ibid.*, septembre 1762, p. 182.
4. *Ibid.*, janvier I, 1763, p. 184. Gaviniès jouait un concerto de lui le 15 août (*Avant-Coureur*, 16 août 1762, p. 522); il en jouait un autre le 2 fév. 1763 (*Mercure*, mars 1763, p. 211).
5. *Ibid.*, janvier I, 1763, p. 183.
6. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, pp. 201-202. Le *Mercure* de novembre 1771 annonce un *Recueil de Noëls* pour le clavecin de Balbastre (p. 158-159) et les *Noëls en concerto* de feu M. Boismortier, qui se vendent chez les Dlles Boismortier ses filles, rue Saint-Antoine, au coin de la rue Percée (p. 159).
7. Ces airs furent exécutés, pour la première fois, le dimanche 20 mars 1763 (*Avant-Coureur*, 28 mars 1763, p. 197).
8. *Mercure*, avril I, 1763, p. 204. D'après l'*Avant-Coureur*, les 22 et 25 mars 1763, Gaviniès et ses partenaires auraient interprété des « airs en quatuor ». Le *Recueil* ms. du Conservatoire comprend un premier dessus, un deuxième dessus et un alto ou violoncelle. Il est précédé de l'*Avertissement* ci-après : « Ces airs ont été faits pour être exécutés à demi-jeu, en observant pourtant, dans la proportion convenable à cette première nuance, les Forte et les Piano. » (Bib. du Conservatoire, Ms. in-fo.) En voici le titre : *Recueil D'Airs | A | Trois parties | Premier dessus, second dessus | Et Alto | ou Violoncelle, Pour Basse | Composés | par | P. Gaviniès.* | La date de ces airs semble donc pouvoir être fixée vers 1763.
9. Ils parlent de sa « supériorité ordinaire d'exécution » (*Av.-Coureur*, 1763, pp. 214-266).
10. Il s'agit de l'œuvre I d'Eckard (*Av.-Coureur*, 1763, p. 287. — *Mercure*, mai 1763, p. 152).
11. Les *6 Sonates pour le violon avec accom-*

On s'extasie sur son jeu, et les comptes rendus du *Mercure* insèrent quelques précisions sur sa manière, sur son style, sur sa magnifique qualité de son. Glanons quelques références: A l'Ascension et à la Pentecôte de 1763, après l'audition de ses concertos, le journal s'élève au dithyrambe : « M. Gaviniès a paru se surpasser, et les auditeurs, quelque accoutumés qu'ils soient à la supériorité de ses talents, ont éprouvé cette sorte d'étonnement que produit un nouveau phénomène en ce genre[1]. » Le violoniste se renouvelle même en pratiquant le genre passablement banal de la variation. Le 25 décembre, jour de Noël, il ne faillit pas à l'usage et introduit dans un concerto « le sujet d'un *Noël* connu qu'il varia avec un art, un goût et des grâces qui charmèrent les amateurs les plus accoutumés à l'entendre, comme s'ils avaient éprouvé pour la première fois le plaisir et la surprise que procure toujours ce talent supérieur[2] ».

Il se décide alors à faire graver ces fameux concertos. Au début de 1764, les *Affiches* et l'*Avant-Coureur* insèrent l'annonce d'une souscription destinée à la publication de ces compositions si goûtées : « M. Gaviniès propose aux amateurs de musique une souscription pour faire graver six concertos de sa composition avec toutes leurs parties. On pourra souscrire jusqu'au 1er mai prochain. Le prix des concertos sera de 24 livres pour ceux qui auront souscrit, et de 36 livres pour les autres. On souscrira chez l'auteur, rue Saint-Thomas du Louvre, à Paris[3]. »

Et comme Gaviniès fréquente alors chez le baron de Bagge, dont le salon, à partir de 1760, réunissait des musiciens tels que Gossec, Capron, Duport, Boccherini et Manfredi, à l'exemple de ses confrères, il dédie ses concertos, à l'enragé mélomane, dans les termes suivants:

« Monsieur,

« Ceci est moins une dédicace qu'un témoignage authentique des sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur.

« P. GAVINIÈS[4]. »

En même temps, on annonce que Gaviniès vient de mettre en vente six sonates à violon seul et basse, IIIe œuvre, au prix de 9 livres[5], les concertos proposés aux souscripteurs devant constituer l'œuvre IV.

C'est vers cette époque que Léopold Mozart rencontra Gaviniès à Paris. On relève, en effet, dans son *Carnet de voyage* (novembre 1763-avril 1764), le nom de

pagnement d'un alto, d'une basse ou d'un clavecin, dédiées à M. Gaviniès par Le Duc l'aîné, sont l'œuv. I de ce musicien (*Mercure,* janvier I, 1768, p. 208).

Le Duc avait joué un concerto de Gaviniès au Concert spirituel, le 8 septembre 1763 (*Mercure,* octobre I, p. 201).

1. *Mercure,* juin 1763, p. 197.

2. *Ibid.,* janvier 1, 1764, p. 166.

3. *Affiches*, lundi 30 janvier 1764, p. 79. *Avant-Coureur,* 13 février 1764, p. 103. *Mercure,* février 1764, p. 164-165.

4. G. Cucuel : *Le Baron de Bagge et son temps* (*Année musicale,* 1911, pp. 173-174). Voici le titre des *Concertos* de Gaviniès :

Six | *Concertos* | *à Violon Principal, Premier* | *et second dessus, deux Hautbois* | *deux Cors, Alto et Basse* | *Dédiés à Monsieur le Baron* | *De Bagge* | *Seigneur héréditaire des terres de Seppin* | *Diensdorff, Cronen et Baggenhoff* | *Composés par* | *P. Gaviniès* | *IVe Œuvre* | Gravé par Mlle Vendôme, chez M. Moria. Prix 36 livres | A Paris, chez l'auteur et aux Adresses ordinaires | A. P. D. R. | Imprimé par Richomme.

5. *Mercure,* février 1764, p. 165.

Six | *Sonates* | *A* | *Violon seul et Basse* | *Par* | *P. Gaviniès* | *IIIe Œuvre* | Gravé par Mlle Vendôme chez M. Moria | Prix 9 livres | A Paris | Chez l'Auteur | Et aux Adresses ordinaires | A. P. D. R. | Imprimé par Richomme.

« M. Gaviniès, virtuose au violon[1] ». « Supérieur aux éloges, » assure une fois de plus le *Mercure*, le grand artiste se prodigue pendant toute l'année 1764 au Concert spirituel, où il joue en février, en mars, à la Toussaint et le jour de Noël, en même temps que Duport enchantait l'assistance par sa maîtrise sur le violoncelle[2].

D'autre part, les jeunes violonistes se produisaient dans ses concertos; nous voyons ainsi un élève de Lemière, Bertheaume, jouer le 29 mars 1765 un concerto de Gaviniès et, bientôt après, un concerto de Lolli[3], puis reprendre l'exécution de concertos de Gaviniès en 1766, les 11 mars, 4 avril et 24 décembre[4], cependant que le 15 août, les habitués du Concert spirituel pouvaient assister au spectacle peu banal donné par un violoniste aveugle, Fritzeri, qui payait son tribut d'admiration à Gaviniès en interprétant, à la satisfaction générale, un de ses concertos[5]. De plus, sa *Romance* paraissait, cette fois pour violon seul, en 1765, « avec des variations » dues à l'ingéniosité du violoniste Alexandre Dun[6].

Ses propres élèves arrivaient, eux aussi, à la célébrité : citons Moria et aussi Paisible, lequel triomphait brillamment des difficultés d'un concerto de Toeschi[7], le mardi 21 avril 1767. Toujours est-il que le violoniste cesse, à partir de 1765, de figurer en personne sur les programmes du Concert spirituel[8]. Mais, lors de la reprise d'*Hippolyte et Aricie* en 1767, une *Chaconne* de lui n'était pas jugée indigne de prendre place à côté de la musique de Rameau, puisqu'on l'introduisait dans l'arrangement imposé à cet opéra célèbre[9].

A cette époque, Gaviniès, qui vendait de la musique, puisque ses œuvres I, II, III et IV se pouvaient acheter chez lui, prenait part à la lutte engagée entre deux groupes d'éditeurs parisiens. On sait que Peters et Miroglio avaient créé le bureau d'abonnement musical. Le Menu et Ch.-Nicolas Leclerc se joignirent à quatre autres musiciens qui débitaient des ouvrages de musique, Pierre Gaviniès, Michel Corrette, Antoine Bailleux et J.-B. Venier, pour appuyer la demande introduite par La Chevardière, le 2 septembre 1765, à l'effet de faire saisir toutes les compositions qui se trouvaient dans ce bureau d'abonnement[10].

Mais il ne faudrait pas conclure de là que notre musicien se laissât dominer par des sentiments purement mercantiles. Tout au contraire, et ses contemporains le proclament à l'envi, Pierre Gaviniès affichait le désintéressement le

1. Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix : *Mozart*, I, p. 52.

2. *Mercure*, fév. 1764, p. 200; avril I, 1764, p. 197; décembre 1764, p. 193. *Avant-Coureur*, 13 février 1764, p. 104; 2 avril 1764, p. 215, p. 733; 7 janvier 1765, p. 13.

3. *Ibid.*, avril II, 1765, p. 166.

4. *Ibid.*, avril I, 1766, p. 212; avril II, p. 207; janvier II, 1767, p. 155.

5. *Ibid.*, sept. 1766, p. 202. « Fritzeri, privé de la vue dès sa naissance, a exécuté un concerto de violon de la composition de M. Gaviniès. Cet artiste a été accueilli de la façon la plus flatteuse, et méritait de l'être ainsi en écartant même ce que sa situation a d'inconcevable par rapport à ses talents. »

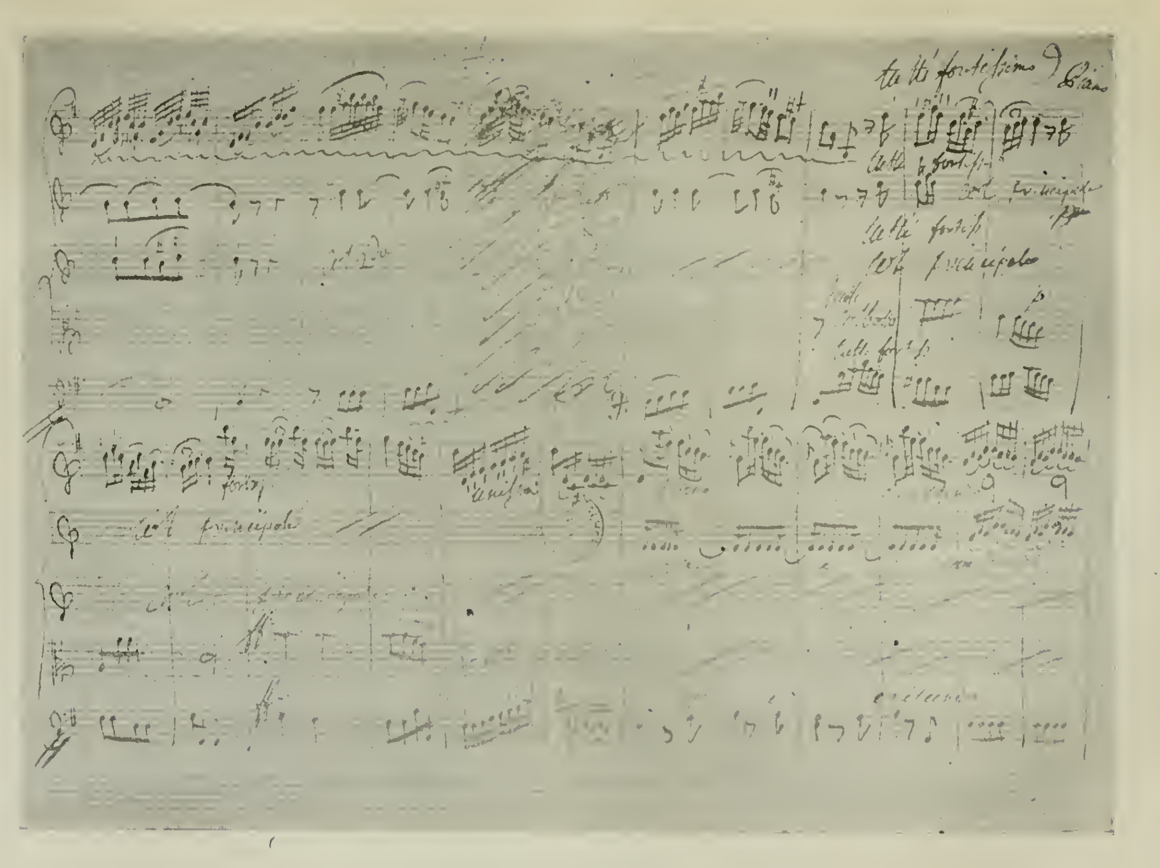
6. *Affiches* du lundi 29 avril 1765, p. 310. Elle était accompagnée de *la Furstemberg*. L'auteur était Alexandre Dun ou Dun le fils, qui figurait parmi les musiciens de l'orchestre de l'Opéra depuis 1762. Le 30 décembre 1756, Alexandre Dun prenait un privilège valable 10 ans « pour 6 sonates en symphonie » (G. Cucuel : *Quelques documents sur la librairie musicale...*, p. 389). C'est à l'aide de ce privilège qu'il publia *Sei Sonate a violino solo col Basso* qui parurent chez Le Menu, rue du Roule, à la Clef d'Or. (Bib. nat. $V_m^7 823$.) Dun nous donne un échantillon de son savoir-faire en matière de variations dans le *Minuetto* 3 qui termine sa Sonate II en *ut* majeur, *Minuetto* comportant 3 variations.

7. *Mercure*, avril II, 1767, p. 156; mai 1767, p. 190.

8. Nous en verrons plus loin la raison.

9. *Mercure*, juillet I, 1767, p. 186.

10. M. Brenet, *Les débuts de l'abonnement de musique* (*Mercure musical*, 15 oct. 1906, p. 262).



AUTOGRAPHE MUSICAL DE GAVINIÈS

Concerto en *sol* majeur. *Allegro moderato e fortissimo.*

(Bibl. du Conservatoire. Fonds Malherbe.)

plus absolu et ne manquait aucune occasion de montrer la générosité de son caractère.

Nous allons en avoir la preuve, à propos d'une fondation philanthropique due à l'initiative du peintre Bachelier[1]. Désireux de venir en aide aux jeunes artistes dénués de ressources et voulant permettre à toute l'industrie parisienne de bénéficier du privilège dévolu aux artisans que le roi patronnait, Bachelier obtint, en 1766, l'autorisation d'ouvrir une école, où tous les enfants et tous les apprentis des artistes industriels recevraient gratuitement les principes du dessin. Il avait su intéresser M. de Sartine, lieutenant de police, à sa tentative, et s'était assuré le concours financier de généreux amateurs. Installée d'abord au Collège d'Autun, rue Saint-André des Arts[2], « l'école gratuite de dessin » compta parmi ses fondateurs le roi, Monsieur, le comte d'Artois, Mme Victoire, le duc d'Orléans, etc.[3]. On soulignait le beau geste de Le Comte, vinaigrier du roi, qui donnait 3000 livres à la fondation Bachelier. Enfin, à l'instigation de Gaviniès, les musiciens ne tardaient pas à apporter leur concours à l'œuvre si noblement entreprise en dehors de tout secours officiel[4]. Voici, en effet, ce qu'on peut lire dans le *Mercure* de février 1769, sous la rubrique d'un concert extraordinaire au profit des écoles royales gratuites de dessin :

« On donnera le jeudi 15 février un grand concert dans la galerie de la Reine aux Tuileries. Ce concert s'exécutera au profit des écoles royales gratuites de dessin, avec la permission de M. le comte de Saint-Florentin, et du consentement de MM. les directeurs du Concert spirituel, qui ont voulu concourir à des vues si bienfaisantes.

« M. Gaviniès, aussi connu par son désintéressement que par ses rares talents, animé par un zèle vraiment patriotique, a rassemblé un grand nombre de musiciens célèbres qui se font un honneur de suivre son exemple et de le seconder[5]. »

Parmi ces artistes, on citait Mlle Fel, Legros, Durand, Duport, Bezzozi. D'après Mme de Salm, le but que poursuivait Gaviniès en donnant ce concert consistait à entretenir les élèves de crayons, parce qu'aucune somme n'avait été prévue pour cet objet dans le budget de l'école[6].

« Jamais, rapporte le *Mercure*, l'empressement ne fut aussi marqué de répondre aux vues bienfaisantes de M. Gaviniès et des autres musiciens qui ont donné, en cette occasion, la plus noble idée de leur désintéressement et les preuves les plus brillantes de leur goût et de leur supériorité. Une orchestre nombreuse (sic) et bien composée a exécuté plusieurs belles symphonies. M. Gaviniès a fait entendre un concerto de violon[7] et sa *Romance*, avec le charme des beaux sons et avec ce jeu admirable qui caractérisent son talent[8]. » Duport avait obligeamment secondé son confrère du Concert spirituel en jouant une sonate de violoncelle[9].

1. Sur Bachelier, voir Mariette : *Abecedario* I, p. 47.
2. Louis Courajod : *L'Ecole royale des Elèves protégés*, Paris, 1874, p. LXV.
3. Frémiet-Monnier : *Eloge de Desvosge*, 1813. p. 62. La fondation de Bachelier fut officiellement consacrée par l'Etat, après un an d'exercice. Voir : *Lettres patentes du Roi portant établissement d'une Ecole gratuite de Dessin à Paris*, données à Fontainebleau le 20 octobre 1767 (Courajod, *loco cit.*, Appendice, p. 232).
4. Voir : *Journal de Musique*, décembre 1770, p. 41.
5. *Mercure*, février 1769, pp. 202-203.
6. *Eloge historique de Gaviniès*, pp. 9-10.
7. Mme de Salm prétend même que le concerto qui fut joué par Gaviniès avait été composé par lui tout exprès pour la circonstance.
8. *Mercure*, mars 1769, p. 138.
9. *Ibid.*, p. 139.

Bachaumont est moins élogieux et nous révèle que tout n'alla pas pour le mieux au cours de ce concert de bienfaisance. Sans doute, l'affluence y fut considérable et « presque tous les princes du sang » y assistèrent, mais l'affiche ne brillait pas par la précision. On n'avait point inscrit les morceaux qui devaient figurer au programme : « Elle faisait à M. Gaviniès, le premier violon de ce pays-ci, l'honneur de déclarer que c'était à son invitation que ses confrères s'étaient réunis pour cet acte de générosité. » Mais leurs efforts ne semblaient pas s'être élevés à la hauteur de la circonstance. On n'entendit rien de neuf, et la séance fut fort tumultueuse et désordonnée, « parce qu'on n'avait pas proportionné les billets au local ». Une grande partie des assistants dut rester debout. On avait bien annoncé la participation de Jelyotte, mais le brillant chanteur ne parut point, « son amour-propre l'ayant emporté sur son humanité ». Il en alla de même pour Mlle Le Maure; bref, le concert fut « ce qu'on appelle très commun[1] ».

Gaviniès, écrit Mme de Salm, avait projeté de donner cinq concerts au bénéfice de l'école gratuite de dessin[2]. Le deuxième eut lieu le 22 novembre; il s'accompagna d'un divertissement dû à Chabanon[3].

Au mois de mars 1770, le mercredi 14, la galerie de la reine aux Tuileries abritait encore une nombreuse assemblée venue pour assister au troisième concert organisé par Gaviniès, dont le *Mercure* faisait ressortir le « zèle généreux égalé par l'ardeur avec laquelle les autres musiciens répondent à ses invitations[4] ». Cette fois, on avait établi un programme; la séance débuta par une symphonie de Gossec déjà jouée au deuxième concert[5]; un jeune élève de Gaviniès, Imbault, exécuta un concerto de violon; le violoncelliste Janson se fit entendre dans une sonate, et Rault fut applaudi dans un concerto de flûte[6].

A l'occasion du quatrième concert annoncé pour le mercredi 18 décembre 1771, toujours dans le même local, le *Mercure* se livre à une petite réclame : « Le plaisir d'entendre une bonne musique et celui de concourir à un établissement aussi utile doivent attirer beaucoup d'amateurs à ce concert[7]. » Le cinquième concert n'eut pas lieu aux Tuileries, mais bien aux Wauxhal de la foire Saint-Germain, le 29 avril 1772. La Harpe lui consacra un article, et on y applaudit le Duc l'aîné, Guénin et le célèbre Bezzozi[8].

L'initiative prise par Gaviniès pour donner ces cinq concerts ne porte pas seulement témoignage sur son désintéressement et sur la noblesse de son caractère; elle permit à d'autres artistes « d'employer, comme le dit justement le *Mercure*, leurs talents au profit d'un art qui leur était étranger », et par là, elle déborde le cadre de la biographie pour éclairer l'histoire des mœurs. Elle montre que, dès 1769, les sentiments de solidarité limités, si longtemps, à l'idéal corporatif, commençaient à s'étendre et à s'amplifier. L'égoïsme de caste et de métier disparaissait devant la poussée des idées d'humanité élargie et de philanthropie.

Au mois d'août 1772, Gaviniès recevait d'un Toulousain, répondant au nom

1. *Mémoires secrets* IV, pp. 227-228.
2. *Eloge historique...*, pp. 9-10.
3. *Mercure*, décembre 1769, p. 179.
4. *Ibid.*, avril 1, 1770, p. 166.
On retrouve la même phrase presque textuellement reproduite, dans les *Spectacles de Paris*, 1771, p. 23. Cf. *Avant-Coureur*, 19 mars 1770, p. 185.
5. En 1770, avait paru l'œuvre XIV (6 quatuors) de Gossec.
6. *Mercure*, avril I, 1770, p. 167. Onze ans plus tard, le *Mercure* trouvait que la manière d'Imbault ressemblait « à plusieurs égards » à celle du « célèbre Gavinié ». (Avril 1781, p. 32.)
7. *Ibid.*, décembre 1771, p. 162.
8. *Ibid.*, juin 1772, pp. 177-181.

de Labadens, l'hommage d'une *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer du violon et à lire la musique.* C'était là, assurait-on, un ouvrage destiné aux « amateurs de musique instrumentale » déjà en possession de quelques principes de violon, « et qui ne sont point à portée de se procurer des maîtres[1] ».

*
* *

Pierre Gaviniès habitait avec ses parents rue Saint-Thomas du Louvre, où François Gaviniès tenait son commerce de lutherie. Le 27 décembre 1772, le vieux luthier mourait, bientôt suivi dans la tombe, comme nous le verrons, par sa femme Marie Laporte ; il était âgé de quatre-vingt-neuf ans, et fut inhumé à Saint-Germain l'Auxerrois, le 28 décembre[2].

Sur ces entrefaites, l'entreprise du Concert spirituel étant tombée en déconfiture, Gaviniès, le Duc et Gossec, profitèrent de cette circonstance et se mirent sur les rangs pour en obtenir le bail dans des conditions avantageuses. Le bureau de la ville leur céda ce bail moyennant un loyer extrêmement réduit de 2 400 livres par an[3], et, le jeudi 25 mars 1773, les nouveaux directeurs donnaient leur premier concert.

Tout de suite, ils reçoivent un accueil très sympathique : « Faits pour mériter l'estime et l'amitié du public par leurs mœurs et leurs talents, ils ont su gagner la confiance et l'attachement des musiciens par leur honnêteté. Sous leurs ordres, tout est devenu facile; les répétitions se sont faites avec émulation et avec zèle. » En vérité, on se serait cru à l'âge d'or, et on ne reconnaissait plus le Concert spirituel, ce « spectacle fait pour les temps de pénitence. »

Quelques modifications avaient été apportées à la disposition de l'orchestre, et le nombre des musiciens, augmenté, apportait de nouvelles ressources à l'interprétation des symphonies. Sans doute, le temps avait manqué « pour réunir, avant la quinzaine de Pâques, un aussi grand nombre de bons morceaux de musique que les directeurs l'auraient souhaité, mais il auroit été difficile d'ajouter à la précision, à l'ensemble et à l'intelligence de l'exécution[4] ».

La première partie du concert s'ouvrait par une symphonie de Toeschi[5] que dirigèrent Gaviniès et le Duc, en conformité avec le système déjà mis en application en 1762, c'est-à-dire au moyen de deux chefs d'attaque placés en tête des

1. *Avant-Coureur,* 24 avril 1772, p. 533. *Mercure,* novembre 1772, p. 177.

2. Voici l'acte de décès de François Gaviniès : « Du lundi, 28 décembre 1772, François Gaviniez, maître luthier, âgé de quatre-vingt-neuf ans, époux de Marie Laporte, décédé de hier, à 3 heures et demie du soir, rue Saint-Thomas du Louvre, a été inhumé en cette église, en présence de Pierre Gaviniez, Musicien, son fils, de messire Jean Mauny, prêtre et chanoine de l'église d'Angers, de Jean-François Tiphanon, compagnon luthier, et de Jean-Olivier Demende, amys, lesquels ont signé avec nous à la minute. » (*Extrait du Registre mortuaire de l'Eglise royale et paroissiale de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris,* joint à l'acte de notoriété dont nous parlons ci-dessous.)

Sur Jean-François Tiphanon qui, de 1775 à 1800, demeurait rue Saint-Honoré du Louvre et qui est l'auteur d'un cistre théorbé de la collection du Conservatoire, voir Constant Pierre, *Les Facteurs d'instruments de musique,* p. 125.

3. Arch. nat. $O^1 621^7$, et M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 300.

4. *Journal de musique par une Société d'amateurs,* 1773, n° 2, p. 74, et M. Brenet, *loco cit.,* p. 301.

5. Il s'agit de Giuseppe Toeschi, « maître de concert de S. A. E. Palatine », dont le 1er privilège parisien remontait au 5 septembre 1765 (M. Brenet, *La Librairie musicale...,* p. 454). Des symphonies de Toeschi parurent en 1765, chez Peters, et en 1769 (18 septembre) chez le même éditeur. Six symphonies de ce musicien étaient annoncées dans le *Mercure* de décembre 1765.

premiers et des seconds violons. On entendit ensuite un motet de Bach, une symphonie concertante de Stamitz et un solo du fameux violoniste Jarnowick[1].

Pendant que Gaviniès présidait à cette audition, sa mère Marie Laporte agonisait; elle mourut le dimanche 28 mars 1773 et fut inhumée le lendemain, 29 mars, en l'église Saint-Germain l'Auxerrois[2].

Aucun inventaire ne fut fait après le décès des époux Gaviniès, ainsi que nous l'apprend un acte de notoriété passé par-devant Me Bronod, notaire à Paris, le 1er septembre 1773, par deux amis de François Gaviniès et de sa femme, Pierre Matignon et Jean-François Tiphanon, maître luthier à Paris; Pierre Gaviniès était le seul et unique héritier de ses parents[3].

Si l'on en croit Mme de Salm, Pierre Gaviniès fit preuve, après ce deuil, de ses qualités ordinaires de complet désintéressement; elle cite de lui le trait suivant : « A la mort de son père... auquel il était dû de grandes sommes, Gaviniès rassembla tous les papiers et mémoires qui constataient ces créances et les jeta au feu; générosité un peu aveugle qui favorisait à la fois l'artiste qui ne pouvait payer et le grand seigneur qui se plaisait à ne pas payer, mais erreur noble et respectable[4]. »

En sa qualité de codirecteur du Concert spirituel, Gaviniès bénéficiait de ses entrées à l'Opéra, et nous le voyons figurer sur les listes dressées *ad hoc*, en 1775, à l'amphithéâtre, aux côtés de Louis Aubert et de Mondonville[5].

Le bail passé avec le Bureau de la Ville expirait du reste à la fin de 1776; dans les premiers mois de 1777, après la mort de le Duc, Gaviniès et Gossec abandonnèrent la direction du Concert, et la succession de leur bail fut mise aux enchères[6]. Le chanteur Legros, s'étant mis sur les rangs, porta l'enchère jusqu'à la somme de 6 000 livres, et obtint l'entreprise du Concert moyennant cette redevance annuelle[7].

Ce fut là un coup très dur pour Gaviniès, « en ce qu'il le frappa dans son art », rapporte Mme de Salm. Le musicien considéra la décision prise en faveur de Legros comme une injustice dont on le faisait victime; mais, dans cette circonstance, il manifesta encore son inépuisable générosité : « Il restait alors cinq concerts à donner pendant le reste de son administration. Il s'appliqua à les rendre plus brillants qu'ils n'eussent jamais été... il abandonna aux musiciens de l'orchestre le profit qui lui revenait de ces cinq concerts[8]. »

A partir de ce moment, Gaviniès, désabusé, semble s'être retiré du monde musical[9]. Ses élans de philanthropie ne lui avaient laissé qu'une très modeste situation de fortune; mais, grâce à de nombreuses amitiés, et surtout grâce aux amitiés féminines qu'il cultiva toute sa vie, le vieux musicien jouissait cependant d'une petite aisance.

1. *Mercure,* avril I, 1773, pp. 169-171.
2. « Marie Laporte, âgée d'environ soixante-dix ans, veuve de François Gaviniès, maître luthier, décédée d'hier à 10 heures du soir, rue Saint-Thomas du Louvre, a été inhumée en cette église en présence de Messire Jean Mauny, prêtre et chanoine d'Angers, et de Jean-Olivier Demende, amys qui ont signé à la minute. Du lundy, 29 mars 1773. » (*Extrait du Registre mortuaire de l'Eglise royale et paroissiale de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris,* joint à l'acte de notoriété du 1er septembre 1773.)
3. *Acte de notoriété* du 1er septembre 1773. Minutes de Me Plocque, notaire à Paris.
4. *Eloge historique...*, p. 9.
5. Arch. nat. O[1]618[4].
6. Arch. nat. O[1]621[7], M. Brenet, *Les Concerts...*. p. 315.
7. *Ibid.*
8. *Eloge historique...* p. 10.
9. P. Bernadau, *Notice...*, p. 118-119.

C'est ainsi que l'inventaire dressé après son décès nous révèle un détail aussi curieux que caractéristique. Par un testament olographe fait à Paris le 27 septembre 1788, et déposé le 7 septembre chez le notaire Prédicant, une dame Marie-Anne Merlet Franqueville, épouse d'Alexandre-Jean-Baptiste Alissan de la Tour, lui léguait une rente viagère de quinze cents livres.

Voici le texte de ce legs, qui jette un jour inédit sur la vie sentimentale de Gaviniès.

« Je donne et lègue à M. Gaviniès, ancien directeur du Concert spirituel, quinze cens livres de rente viagère. Je le prie de les recevoir comme un hommage de la reconnaissance que je dois aux services sans nombre qu'il me rend depuis près de vingt-huit ans, tant directement à moi-même que dans la personne de mes amis. Je me crois fort dispensée de m'étendre davantage sur les motifs de cette disposition; le digne ami qu'elle regarde sait combien le sentiment qui la dicte est respectable, et tout ce qui me connoît doit le présumer. »

Mme de la Tour, on le voit, tient à préciser le caractère de sa libéralité et à empêcher les interprétations malveillantes qu'elle aurait pu susciter. Il s'agit ici d'une amitié pure et désintéressée.

Au pied du testament, un codicille montre que la bonté de la donatrice s'étendait à la domesticité de l'ami qu'elle entendait obliger; le voici :

« Je veux et entends que sur les 1 500 livres de rente viagère que je donne et lègue à mon estimable ami M. Gaviniès, il y ait, après lui, 300 livres de rente viagère réversibles à Marie-Anne Bremant, sa gouvernante, afin qu'elle en jouisse tant qu'elle vivra, à condition qu'elle sera encore au service de M. Gaviniès au jour de son décès, et non autrement.

« Fait à Paris, le 10 mai 1789[1]. »

Cette dame Alissan de la Tour était ce qu'on peut appeler une originale; son testament fourmille des recommandations les plus inattendues; elle demande à ne pas être ensevelie avant 48 heures, et à ce qu'on prenne toutes les précautions possibles pour s'assurer qu'elle n'est point en léthargie; par exemple, elle tient essentiellement à « n'être point ouverte : ce procédé me répugne, dit-elle, et il n'est que trop prouvé qu'il est inutile au bien de l'humanité ». Elle désire que son enterrement s'effectue sans sonneries de cloches, et elle justifie sa demande de la façon suivante : « Car cela ne me serviroit à rien et nuiroit beaucoup aux autres. »

Enfin, elle marque une sympathie extrême aux animaux; c'est un cœur sensible. A un certain M. du Peyron, elle lègue une cage en verre, contenant trois petits oiseaux du Sénégal, et « le portrait de son cher chien Souris ». Elle vénère tant la mémoire de ce « cher chien Souris » qu'elle laisse 25 louis à sa domestique en reconnaissance, non seulement des « peines qu'elle prend auprès d'elle », mais encore des « soins qu'elle a donnés *nuit et jour* à son chien Souris, pendant les trois derniers mois de la vie de ce pauvre animal ».

Mme de la Tour associe l'amour des bêtes à un grand culte pour J.-J. Rousseau; elle lègue à M. du Peyron une cassette renfermant sa correspondance avec lui et avec le philosophe de Genève[2]. De plus, elle lègue à Mme de Montrond, sa

1. Minutes de Me A. Leroy, notaire à Paris.

2. Elle dit, à propos de M. du Peyron : « Je rends à ce recommandable ami la liberté de nommer l'auteur de *La Vertu vengée par l'amitié* qui se trouve dans le supplément aux œuvres de J.-J. Rousseau, édition de Genève. »

nièce, le portrait de Jean-Jacques et « l'édition in-4°, imprimée à Genève, des ouvrages de cet inestimable auteur ».

Nous verrons, par la suite, que Gaviniès partageait l'admiration de Mme de la Tour pour l'auteur du *Contrat social.*

Qu'advint-il de la rente de quinze cents livres pendant la Révolution? C'est ce qu'il est difficile de préciser. Le citoyen Duluc, qui, au moment de l'inventaire, représentait la seule et unique héritière du violoniste, déclarait ne pas savoir depuis quand étaient dus les arrérages de cette rente[1]. D'autre part, Mme de Salm écrit : « La Révolution, en le privant d'une partie de ses amis et de ses connaissances, lui enleva aussi quelques rentes[2]. » Il connut la gêne et dut accepter, moyennant la modeste somme de 800 livres par an, une place de violon au théâtre de la rue de Louvois[3]. « Il vivait, rapporte sa biographe, avec cet insuffisant revenu; mais cela ne l'attristait ni ne l'humiliait. Il n'en était pas moins bien touchant de voir le célèbre Gaviniès, presque septuagénaire, qui avait dirigé tant d'orchestres, venir régulièrement, une ou deux fois par jour, prendre modestement sa place; mais son malheur avait assez duré[4]. »

Par cette dernière phrase, Mme de Salm fait allusion à la situation de professeur qui fut offerte à Gaviniès, au Conservatoire, lors de la fondation de cet établissement. Mais auparavant, les amis et les élèves du musicien avaient tenu à lui offrir un éclatant témoignage de sympathie et d'admiration en suivant à son égard le noble exemple qu'il donnait naguère pour secourir l'infortune des artistes. « Cet artiste estimable, lit-on dans les *Affiches* de l'an IV, parvenu aujourd'hui à un âge très avancé, vit depuis longtemps dans la retraite, au milieu d'un très petit cercle d'amis dont il mérite la vénération autant par ses vertus que par ses talens; quelques-uns, jaloux de lui donner une preuve de leur sensibilité, ses élèves surtout, pénétrés de reconnaissance, ont conçu le projet d'inviter les artistes de l'Opéra à se réunir pour donner, au bénéfice de ce vieillard respectable, une représentation[5]. »

Tous, « sans en excepter un seul », artistes de la danse aussi bien qu'artistes musiciens, promirent leur concours, Gardel et Vestris les premiers. Ils résolurent d'organiser, pour le 25 messidor, un concert suivi du *Ballet de Télémaque*[6]. Afin de corser l'intérêt de la séance, on exécutait la *Romance* de Gaviniès, cette

1. *Inventaire après décès* de P. Gaviniès, 23 vendémiaire an IX. — Minutes de Me Dutertre, notaire à Paris.

2. *Eloge historique,* p. 11.

3. *Ibid.,* p. 12.

4. *Ibid.*

5. *Affiches,* an IV. Supplément à la feuille du tridi 23 messidor an IV, p. 5199, sous la rubrique : *Théâtre des Arts.*

Nous rappelons que le *Théâtre des Arts* n'était autre que l'Opéra.

6. Ce *Ballet de Télémaque* était probablement le ballet de Gardel intitulé : *Télémaque dans l'île de Calypso.* Il fut représenté, pour la première fois, le 23 février 1790. Voici en quels termes le *Journal de Paris* du 25 messidor an IV annonçait ce concert : « Tous les amateurs connoissent le nom de Gaviniès, cet artiste qui, le premier, n'a point connu de supérieur, même parmi les étrangers. Longtemps, il a lutté avec les premiers violons des autres nations que l'amour de la gloire attiroit en France, et toujours avec modestie et supériorité.

« Les premiers artistes sont convenus d'honorer sa vieillesse; ils ont demandé à l'administration du Théâtre des Arts de leur faciliter les moyens de donner un concert à son profit, et une représentation du ballet de *Télémaque.* Cette demande a été favorablement accueillie. La représentation aura lieu le 25 de ce mois.

« Il existe une romance de la composition de Gaviniès qui, pendant longtemps, a fait le charme du public, et qui lui étoit demandée à tous les concerts où il paroissoit. Cette romance, arrangée à grand orchestre, sera exécutée et fera partie des morceaux de choix qui seront donnés. » (*Journal de Paris,* 25 messidor an IV [10 juillet 1796], p. 1171.)

romance qui, pour parler comme les *Annonces*, « a été et est encore dans la bouche de tout le monde », et, pour la circonstance, on arrangeait celle-ci à grand orchestre[1].

Le programme du concert nous a été conservé, et nous le transcrivons ci-après :

1° Symphonie nouvelle d'Haydn.

2° Scène italienne de Sacchini, chantée par la citoyenne Latour du Théâtre des Arts.

3° Concerto de clarinette par le citoyen Lefèvre.

4° Trio de Tritta, par la citoyenne Henry, du Théâtre des Arts, et les citoyens Adrien, du Conservatoire[2].

5° Symphonie concertante de Viotti pour deux violons, par les citoyens Kreutzer frères[3].

6° Scène française, avec accompagnement de cor obligé du citoyen Lebreton (Berton), chantée par le citoyen Loys, du Théâtre des Arts.

7° Finale italienne d'Anfossi, exécutée par la citoyenne Henry et les citoyens Adrien frères[4].

On remarquera, en passant, que la romance si pompeusement annoncée ne figure pas sur ce programme. Elle dut être exécutée à part, avant le ballet.

C'est sans doute à ce concert que Mme de Salm fait allusion lorsqu'elle écrit : « Pendant la Révolution, on donna plusieurs concerts à son bénéfice, entre autres un à l'Opéra, où la recette, quoique en assignats, équivalut à la somme de 6 400 livres en numéraire[5]. »

A l'en croire, Gaviniès, philanthrope toujours généreux, n'aurait rien eu de plus pressé que de verser le montant de la recette entre les mains d'une famille dans la misère : « Beau trait, ajoute Mme de Salm, qui, si je ne me trompe, sera plus admiré qu'imité[6]. »

Enfin, le même auteur rappelle que le *Lycée des Arts* tint à honneur d'offrir une couronne à Gaviniès dans une de ses séances publiques. Ce fut une scène très noble et très impressionnante; le vieil artiste voulut remercier l'assemblée ; il se leva, mais soudain, vaincu par l'émotion, il fondit en pleurs et ne put que balbutier quelques paroles. Quelque temps après, ajoute Mme de Salm, « le *Lycée* le reçut parmi ses membres[7] ». Nous n'avons pu, jusqu'à présent, vérifier le fait.

Toujours est-il qu'en l'an III, dans sa séance du 19 fructidor, la Convention

1. *Annonces, Affiches*, 23 messidor an IV, p. 5199.

2. Il s'agit sans doute ici de Giacomo Tritta ou Tritto, professeur au Conservatoire de Naples, et auteur de nombreuses compositions.

3. Les « frères Kreutzer » mentionnés ici sont le célèbre Rodolphe Kreutzer, né à Versailles le 16 novembre 1766, et son cadet Jean-Nicolas, né dans la même ville le 3 septembre 1778. Ce dernier fut, lui aussi, un très bon violoniste. Voir J. Hardy : *Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles*, pp. 14-15.

4. *Annonces*, an IV. Supplément à la feuille du tridi 23 messidor an IV, p. 5199.

5. *Eloge historique*, p. 11.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. *Ibid.* Gaviniès ne figure pas sur la liste des membres de l'an IV; les seuls musiciens qui y soient portés en l'an IV sont : Balbâtre (p. 66), Gautherot (p. 71) et Séjan (p. 77). En l'an III, l'orchestre du théâtre du *Lycée* était dirigé par Blasius l'aîné (*Annuaire du Lycée des Arts pour l'an III*, pp. 103-104). Gaviniès ne figure pas davantage parmi les membres du *Lycée* en l'an VI. On relève, cette année-là, les noms de Candeille, Cartier, Fritzeri, Guéuin, Langlé, Lesueur, Richer (*Annuaire du Lycée des Arts pour l'an VI de la République française*). Sur le *Lycée des Arts*, voir : Ch. Dejob : *L'Enseignement en France*, dans l'*Instruction publique en France et en Italie au dix-neuvième siècle*, Paris, 1894.

nationale, soucieuse d'accorder des encouragements moraux et matériels aux savants et aux artistes qui honoraient la France, décidait qu'une somme de 244 000 livres serait tenue à la disposition de la commission exécutive d'instruction publique pour être répartie entre les plus méritants de ces citoyens. « Gavigné, musicien » est inscrit dans la 1re classe de l'état joint à cette décision et reçoit une allocation de 3000 livres, en même temps que ses confrères Agus, Giroust, Martini, Monsigny, Pouteau et Rodolphe[1].

Venons-en maintenant au Conservatoire. Fondé le 18 brumaire an II (8 novembre 1793), sous le titre d'*Institut national de musique*, cet établissement remplaçait, en partie, l'*École royale de chant* installée à Paris, en 1784, par les soins du comte de Breteuil.

Pierre Gaviniès fut sollicité en l'an III de prendre place parmi le corps enseignant du Conservatoire; d'après Bernadau, les professeurs de violon seroient venus le prier de se mettre à leur tête : « Il hésita pendant quelque temps, puis il y accepta une place de professeur de violon, place qu'il remplit jusqu'à sa mort, avec autant d'exactitude que de succès[2]. » Si l'on songe que Gaviniès avait alors soixante-six ans, on ne peut s'empêcher d'admirer l'activité et le dévouement dont le vieux maître faisait preuve en acceptant une pareille charge, glorieux couronnement d'une glorieuse carrière. Aussi le *Journal de Paris* écrit-il justement : « Ce choix, honorable pour le jury qui le fit, fut justifié par le zèle et l'activité qu'apporta Gaviniès dans l'exercice de cette fonction. Quoique déjà avancé en âge et atteint par des infirmités graves, il surmonta ces obstacles. » On dit même qu'il obtint de faire la classe chez lui[3].

Pierre Gaviniès figure sur la liste des professeurs admis au concours, à partir du 1er frimaire an IV (22 novembre 1795), comme professeur de première classe à 2500 livres, avec Auguste Janson, le violoncelliste, et Pierre-Nicolas La Houssaye, le violoniste[4]. Les états de payement du Conservatoire portent son nom, de l'an IV à l'an VIII inclus; on peut y lire les diverses retenues que subit, pendant cette période, son traitement de 2500 livres[5].

Malgré son grand âge, Gaviniès trouvait cependant la force de diriger, en 1797, le concert exécuté à l'Odéon, à l'occasion de la distribution publique des prix aux élèves du Conservatoire[6].

L'année suivante, le 14 frimaire an VII, Gaviniès assistait à la distribution des prix aux élèves du Conservatoire, faite par le ministre de l'Intérieur, dans la salle du Théâtre de la République et des Arts. En un discours « éloquent et fleuri », le ministre, emporté par son amour de la liberté, prend quelques libertés avec l'histoire. « Il parle de l'état obscur de sa musique sous les despotes », mais il veut bien reconnaître « que la lyre d'Apollon n'a rien perdu de son harmonie, quoique Néron l'ait employée. » Il soulève l'enthousiasme de toute l'assistance en montrant les artistes amants de la liberté persécutés dans les cours d'Europe, et venant se réfugier en France; à ces mots il se tourne vers Piccini qui, arrivé à Paris, avait été placé au milieu des professeurs du Conservatoire.

1. La première classe des bénéficiaires recevait 3000 livres par membre; la deuxième, deux mille livres, et la troisième, quinze cents livres (*Mercure français*, an III, quintidi 25 fructidor [11 septembre 1795], n° 71, pp. 334-336.)

2. *Eloge historique*, p. 13.

3. P. Bernadau : *Notice*, p. 119.

4. Constant Pierre : *Le Conservatoire de musique*, p. 129, et Arch. nat. O[2],65[A].

5. Arch. nat. O[2], 65[A].

6. P. Bernadau : *Notice*, p. 119.

Puis, la harangue ministérielle terminée, les élèves sont présentés à son auteur par leurs professeurs respectifs, et le ministre remet à chacun d'entre eux « une branche de laurier avec les objets composant le prix qui lui a été décerné. »

Le palmarès proclame comme ayant mérité le premier prix de violon le « citoyen Jean Verdiguier, du département de la Seine, professeur : citoyen Gaviniès », auquel on donne un violon. Ce sont Luc Guénée, de Cadix, et Marcel Duret, de Seine-et-Oise, tous deux élèves de Gaviniès, qui reçoivent les seconds prix, consistant en un choix d'œuvres de violon.

La cérémonie s'accompagne d'un exercice musical au cours duquel les lauréats se font entendre. C'est ainsi que, dans la seconde partie de la séance, Verdiguier (1er prix) et Guénée (2e prix) jouent une symphonie concertante de violon, de la composition de Pleyel. Et Gaviniès d'applaudir chaleureusement ses élèves[1].

Mais sa santé déclinait de jour en jour. Ses amis s'ingéniaient à illuminer ses dernières années d'une sorte d'apothéose. Rode, Garat, son compatriote et son collègue du Conservatoire[2], Kreutzer et Lamare organisaient au théâtre Feydeau un concert où Garat, l'inimitable chanteur, chanta la *Romance* de Gaviniès, dont les couplets avaient été modifiés en l'honneur de l'illustre musicien. « M. Garat adressa directement ses chants au vénérable doyen de la musique, à qui l'on avait réservé une place au milieu de l'orchestre[3]. »

*
* *

En dépit de ses infirmités, Gaviniès ne demeurait pas inactif; il avait conservé la souplesse et l'agilité de ses doigts, et, jusqu'à ses derniers instants, le vieux maître joua du violon.

Mme de Salm[4] et, après elle, Fayolle ont soutenu qu'il composa, « l'année même de sa mort », *les Vingt-quatre Matinées,* célèbre recueil d'exercices pour le violon[5]. Fayolle prétend même que le vieux Gaviniès exécutait lui-même ses *Matinées,* qui sont d'une difficulté inabordable pour les violonistes les plus habiles[6]. Enfin, Gerber donne aux *Vingt-quatre Matinées, ou Exercices pour le Violon,* la date de 1800[7].

On remarquera, en ce qui concerne les *Vingt-quatre Matinées,* que cet ouvrage ne fut pas, comme l'œuvre V, publié chez l'auteur, mais bien chez son élève favori, Imbault, particularité qui laisse supposer que Gaviniès l'écrivit très tardivement. Il en adressait la dédicace à un violoniste de ses amis, Castarède :

« *Gaviniès à son ami Castarède.*

« L'amitié et la reconnaissance vous dédient cet ouvrage. Daignez le recevoir

1. *Mercure français,* an VII, décadi 10 frimaire (30 novembre 1798), pp. 156 et suiv. La séance avait commencé à 6 heures du soir.

2. Garat entra au Conservatoire en 1796 (Paul Lafond : *Garat*, p. 235).

3. P. Bernadau : *loco cit.*, p. 119.

4. *Eloge historique,* p. 15.

5. Fayolle : *Notice,* p. 29. On trouve dans la *Notice* de P. Bernadau une confirmation du dire de Mme de Salm. Bernadau rapporte que lorsque ses infirmités lui laissaient quelque répit, Gaviniès « conversait avec gaieté, ou prenait la plume pour écrire ce qu'il a fait de mieux ». Il ajoute : « C'est ainsi qu'il composa ses 24 *Matinées* et les sonates dédiées à Kreutzer. »

Il s'ensuit que les *Matinées* furent composées tout à fait à la fin de la vie du musicien (Bernadau, *loco cit.*, p. 119).

6. Fayolle : *Notice,* p. 29.

7. Gerber, *Lexikon*, t. II, p. 270. D'autres auteurs donnent la date de 1794.

mon ami, comme un témoignage de ces deux sentiments réunis à la plus haute estime.

« GAVINIÈS[1]. »

Une maladie de langueur s'était abattue sur lui et laissait peu d'espoir à son entourage. Aux approches de la mort, Gaviniès resta calme et résigné. Mme de Salm nous apprend qu'il recevait alors les soins attentifs d'une femme à laquelle il avait voué une tendre amitié, « soins qui ne se démentirent point au cours d'une longue maladie. Il expira en lui baisant la main[2] ». Nous essayerons tout à l'heure de déterminer le nom de cette compagne dévouée.

Pierre Gaviniès mourut le 22 fructidor (8 septembre) an VIII (1800), à 2 heures de l'après-midi, dans l'appartement bien modeste qu'il occupait rue Saint-Thomas du Louvre, n° 273. Voici son acte de décès :

« *Paris. Ier arrondissement. — Du 22 fructidor an VIII de la République française, une et indivisible.*

« Acte de décès de Pierre Gaviniès, dudit jour, à 2 heures de relevée; profession : professeur au Conservatoire de musique, âgé de soixante-quatorze ans[3], natif de Bordeaux, département de la Gironde, demeurant à Paris, rue Thomas, n° 273, division des Tuileries, célibataire[4]. »

Le lendemain, 23 fructidor, on célébra ses obsèques, et le *Journal de Paris* nous en a conservé la description. La cérémonie se déroula, malgré sa simplicité, avec une pompe grave, recueillie, à la David : « Hier, 23, les derniers devoirs ont été rendus à cet artiste célèbre d'une manière honorable et cependant conforme à la simplicité de son caractère; ses élèves et ses amis conduisirent son corps au Conservatoire de musique, où il fut reçu par ses collègues réunis; les élèves du Conservatoire exécutèrent un hymne funèbre; ensuite, un cortège se forma pour l'accompagner au lieu de sa sépulture.

« Les élèves du Conservatoire précédaient le corps; ceux auxquels il donna ses soins en étaient plus rapprochés; quatre inspecteurs de l'enseignement portoient le drap funèbre, les citoyens Gossec, Méhul, Chérubini, Martini; les membres du Conservatoire, un crêpe au bras, une branche de cyprès à la main, fermoient cette marche dont l'ensemble présentoit le caractère religieux que l'on désire, avec tant de raison, voir établir dans les funérailles de ceux qui, pendant leur vie, ont commandé le respect et l'estime par leurs talents et leurs vertus[5]. »

1. Les *Vingt-Quatre* | *Matinées* | *de P. Gaviniès* | *Exercices pour le violon* | *Dédiées* | *à son ami Castarède.* | *Propriété de l'éditeur* | *prix 9fr* | A Paris | chez Imbault, Md de musique, au Mont d'Or, rue Honoré, n° 200, entre la rue des Poulies et la maison d'Alligre. Et Peristile du Théâtre de l'Opéra-Comique, rue Favart, n° 461. — D'après M. Counord, Castarède serait mort à Pau vers 1830.

2. *Eloge historique,* p. 13. Mme de Salm termine son récit des derniers instants de Gaviniès par des considérations morales bien dans le goût de l'époque.

3. Cette indication est erronée. Gaviniès, né en mai 1728, n'avait que soixante-douze ans en 1800; il était dans sa soixante-treizième année. Il convient, vraisemblablement, de voir dans cette erreur de l'état civil l'origine de la date de 1726 faussement attribuée par certains auteurs à la naissance de Gaviniès.

4. Arch. Seine, Fonds Bégis.

5. *Journal de Paris*, 27 fructidor an VIII, pp. 1796-1797. Le 24 fructidor an VIII, deux jours après la mort de Gaviniès, J.-B. Cartier envoyait au rédacteur du *Courrier des Spectacles* une sorte d'article nécrologique sur le violoniste. Le *Journal des Débats* écrit à la date du 26 fructidor an VIII (p. 3) : « Un de nos plus célèbres violons, Pierre Gaviniès, est mort avant-hier, âgé de plus de soixante-quinze ans. » On voit à quel point il faut se défier des assertions des contemporains; la note des *Débats* est doublement fautive, car Gaviniès n'est pas mort le 24 fructidor, et il n'était pas âgé « de plus de soixante-quinze ans ». Enfin, on lit dans les *Nachrichten von Todesfällen und den*

Vidal avance que Gossec prononça un discours aux obsèques de Gaviniès[1]. Au dire, d'ailleurs vraisemblable, de Mme de Salm, chacun vint ensuite déposer une branche de cyprès sur la tombe du musicien[2].

Dès le jour de sa mort (22 fructidor), les scellés furent apposés à son domicile par les soins du juge de paix de la division des Tuileries, Nicolas-Richard Regnault, et à la demande de Jean-François Tiphanon, luthier, demeurant rue Batave, n° 422, division des Tuileries.

Le juge de paix monte au deuxième étage; c'est là, au fond d'un corridor, que, dans une chambre à coucher ayant vue sur la cour, il trouve le corps du défunt. Tiphanon, Louis-François Guérin, ancien limonadier, Charles Duret, musicien, et Pierre-Louis Verdiguier fils, musicien, déclaraient avoir assisté aux derniers moments de Gaviniès. Pauvre logis que celui du musicien : deux pièces, une antichambre et une chambre à coucher, avec deux petits cabinets. Le portier de la maison, Jean-Claude Rivière, fut institué gardien des scellés[3].

Quant à l'enterrement, la dépense s'en monta à la modeste somme de 66 fr. 85[4].

Deux oppositions se produisirent : l'une présentée par « la citoyenne Louise Courvant, femme Guérin, et par ledit Guérin son mari, non commune en biens, demeurant rue du Four », l'autre par un horloger du nom de J.-Baptiste Duluc, rue du Bac, « agissant au nom de la citoyenne Marie Gaviniès, fille majeure, demeurant à Bordeaux, rue Ségur, n° 21[5], habile à se dire seule et unique héritière de Pierre Gaviniès, son cousin germain ».

C'est à la requête de cette dernière que fut dressé l'inventaire après décès de Gaviniès, le 23 vendémiaire an IX, par les soins de Me Oudinot, notaire à Paris[6].

La description de l'appartement donne une impression de délabrement, de bric-à-brac entassé pêle-mêle par un vieillard à demi indigent. Qu'on en juge : Dans l'antichambre, on trouve une vieille malle de voyage vide, un pupitre à musique en noyer, à double face, quelques sièges en paille, une petite armoire contenant de la faïence et quatre palettes à saigner. A côté, dans la chambre à coucher, le notaire inventorie un petit trumeau de cheminée estimé 10 francs, puis des chandeliers de cuivre rouge. Çà et là, on relève une petite table en sapin, un petit secrétaire en bois de placage, un canapé, quatre fauteuils et chaises recouverts de velours d'Utrecht, une bergère garnie d'ancienne toile d'Orange, le tout s'élevant à 66 francs. Quant au lit, c'est une misère : « vieille couchette à deux dossiers, traversin enveloppé de mauvais coutil, mauvais oreiller de plumes et mauvais couvre-pieds »; le tout ne vaut pas plus de 75 francs.

Sterbejahre berühmter Tonkünstler und Musikgelehrten, gesammelt von Jacob Westphal: « Le 9 septembre 1800, mourut à Paris le célèbre violoniste Gaviniès, professeur au Conservatoire de musique, dans la soixante-treizième année de son âge. En raison de son extraordinaire habileté sur son instrument, on l'appeloit le *Tartini français*. » (Bib. roy[le] de Bruxelles, Ms. Fétis, n° 4751.)

1. Vidal, *loco cit.*, II, p. 276.

2. *Eloge historique*, p. 14. Gaviniès fut probablement enterré au cimetière Montmartre.

3. *Scellés apposés après le décès du citoyen Pierre Gaviniès, professeur au Conservatoire de musique*, 22 fructidor an VIII, n° 494. Arch. Seine, Justice de Paix du 1er arrondissement, Lettre G.

4. Le juge de paix avait remis à cet effet 95fr au sieur Tiphanon : sur cette somme 28fr,15 restèrent en excédent. (*Inventaire après décès.*) On retrouve ici les noms de Verdiguier et de Duret que nous avons rencontrés sur le palmarès du Conservatoire en l'an VII.

5. Marie Gaviniès demeurait rue Ségur, 21, à Bordeaux, au couvent de Notre-Dame. Elle était représentée par Jean-Baptiste Duluc, par procuration du 8 vendémiaire an IX.

6. *Inventaire après décès de Pierre Gaviniès*, 23 vendémiaire an IX. Minutes de Me Dutertre, notaire à Paris.

Divers ustensiles disent la maladie du vieillard, ses infirmités : bassinoire, siège de nuit, bassin de lit en étain, une seringue dans sa boîte, etc.

Dans un placard, à côté de la cheminée, c'est un entassement innommable d'objets disparates : trois petits instruments à tracer des lignes de musique, deux petits médaillons de Voltaire et de Rousseau, les *Essais* de Montaigne, des boucles de souliers, un sac de nuit en tapisserie, des bas, des cols, etc.

Gaviniès fume et prise. Parmi ses bijoux, on trouve une « pipe à godet et tuyau en argent »; ailleurs, il conserve un pot à tabac, deux tabatières, l'une « d'écaille galonnée en or, avec médaillon de Henri IV », l'autre « en racine de buis, avec portrait de Jean-Jacques ». Au demeurant, les tabatières sont légion chez Gaviniès : en voici une grande « d'écaille noire, avec dessin de paysage », une autre, aussi d'écaille, ornée d'une pensée; en voici encore douze « mauvaises de carton et de buis », le tout mêlé à des couteaux à manche de nacre, à des cachets, à des anneaux, à des pistolets de poche, à des tasses de serpentine, et même à des chapelets, dont l'un est en bois de violette, avec médaille d'argent.

Et que dire de la garde-robe : vieilles houppelandes de peluche blanche, ou de drap blanc bordé de peluche bleue, vieux manteau de drap gris, mauvais souliers, « vieux chapeau rond ». Il y a bien une redingote puce et un habit « presque neuf », des vestes de drap de coton de nankin, des culottes de calemande et de drap gris; mais ce ne sont pas ces vêtements qui font beaucoup monter la prisée; celle-ci reste fixée à la somme dérisoire de 49 francs.

Le notaire enregistre pour 123 fr. 70 d'argenterie; parmi les « bijoux », enfermés dans le « secrétaire en tombeau » de la chambre à coucher, on relève une « montre, mouvement de Magnier le jeune à Paris, numérotée 109, dans sa boîte d'or uni, avec une petite chaîne d'or et trois breloques », le tout prisé 120 francs.

Gaviniès possédait une autre montre en argent valant 24 francs; enfin, le « secrétaire en tombeau » laisse échapper un souvenir de quelque aventure d'amour, pauvre petite bague avec chiffre « de deux cœurs en or » qui n'est cotée que 24 francs.

La bibliothèque du vieil artiste comprend une centaine de volumes, dont une grammaire française et les œuvres de Boileau, le tout estimé 40 francs; il y a, en outre, un « petit lot d'œuvres et partitions de musique, principes et méthodes de violon, papier réglé et non écrit ».

C'est vraisemblablement dans ce « petit lot d'œuvres » que se trouvaient les manuscrits laissés par l'auteur et visés par Cartier, dans son article nécrologique. « Ce qui est infiniment plus précieux (que sa fortune), écrit Cartier, ce sont ses manuscrits composés de quatre sonates, dont la dernière en *fa* mineur, qu'il nommoit son *Tombeau*, est d'un genre sublime[1]; on trouvera aussi dans ses papiers des concertos qu'il a composés dans le genre moderne, et qui seront aussi recherchés des amateurs que ses dernières études, connues sous le nom de ses *Vingt-quatre Matinées,* ouvrage qui honorera toujours l'École française et qui assignera à son auteur le rang le plus distingué chez la postérité[2]. »

De son côté, P. Bernadau, lequel tient ses informations de deux amis personnels de Gaviniès, MM. Phelipeaux aîné et Castarède fils, cite « plusieurs charmants

1. C'est la sonate conservée à Bruxelles sous la cote : Litt. T. N° II, 944.

2. *Lettre de J.-B. Cartier au Courrier des Spectacles :* 24 fructidor an VIII, p. 4.

ouvrages de société qui sont demeurés manuscrits, au grand regret des amateurs[1] ».

Quelques modestes tableaux et estampes décoraient le logis de Gaviniès; parmi les tableaux, l'inventaire signale trois « tableaux peints à l'huile, et qui sont son propre portrait[2] et ceux de ses père et mère »; il convient d'y ajouter une « Madeleine », un paysage colorié sous verre et un portrait de Rousseau que, comme nous le verrons, le musicien connaissait et dont il s'affichait grand admirateur; puis, « une figure de chien dessinée sous verre », peut-être celle du « chien Souris », et un « concert de chats », qui apportait une note comique dans ce mélancolique taudis.

Une autre catégorie de l'inventaire mérite tout spécialement de retenir notre attention : c'est celle qui concerne les instruments de musique ayant appartenu à Gaviniès. A l'effet d'estimer ceux-ci, l'huissier priseur, qui opérait avec le notaire Oudinot, s'adjoint un professionnel, le luthier Tiphanon, demeurant à Paris, rue Batave, n° 422; Tiphanon était présent au décès du violoniste, et, comme nous l'avons déjà indiqué, il entretenait depuis longtemps des relations non seulement avec lui, mais encore avec sa famille[3].

Or, voici ce qu'ils trouvent : d'abord, « un violon ancien dit Ditamati [Amati] de crémone, dans son étui de bois de layeterie doublé de serge verte avec deux harchets » (sic); ils l'estiment 100 francs; — ensuite ils relèvent « deux violons, de Gaviniès père, dans un étui double, doublé de serge rouge, prisés ensemble 24 francs; — puis, deux autres violons de Gaviniès père, un « grand violon, aussi de Gaviniès père, en bois brun, dit *Alto,* dans son étui de sapin doublé de serge verte », ces trois pièces estimées 50 francs.

Pierre Gaviniès possédait donc, outre un *Amati* que l'on estimait, en l'an IX, la somme dérisoire de 100 francs, quatre violons et un alto de son père, soit, en tout et pour tout, 174 francs d'instruments.

Cela fait, Tiphanon déclare au juge de paix qu'il est, depuis de longues années, dépositaire, pour Gaviniès, d'instruments provenant du fond de lutherie de son père, qui lui appartiennent. Il offre de représenter ces instruments; et le notaire de se transporter chez Tiphanon, rue Batave, où il inventorie quatre-vingt-trois instruments de la fabrication de Gaviniès père, presque tous en mauvais état et comprenant « soixante-cinq violons, vieux de facture », quinze pardessus de viole, un violoncelle et deux basses de viole. Ces quatre-vingt-trois instruments ne sont estimés que 200 francs.

A propos des violons construits par le père de Gaviniès, rappelons un mot qui fut colporté par d'autres luthiers, ses peu bienveillants confrères, et que

1. On lit, en note de la page 116 de la *Notice* de Bernadau : « M. Phelipeaux aîné, professeur pour le violon à Bordeaux, a bien voulu recueillir ces notes, à la sollicitation de M. Castarède fils, amateur distingué de cette ville, qui y a joint aussi les siennes. Ces deux messieurs ont été honorés de l'amitié de Gaviniès. » Rappelons que la dédicace des *Vingt-quatre Matinées* est adressée par Gaviniès « à son ami Castarède ».

2. *Iconographie de Gaviniès.* P. Guérin a fait le portrait de Gaviniès, portrait qui fut reproduit dans la collection Fayolle.

3. Le luthier Tiphanon assista à l'enterrement de François Gaviniès père, et figure sur l'acte de notoriété du 1er septembre 1773 visé plus haut.

La partie de l'*Inventaire* relative aux instruments est ainsi intitulée : *Inventorié des Instruments de la profession dudit citoyen Gaviniès et à son usage, prisés et estimés par ledit citoyen Boileau (huissier priseur), de l'avis du citoyen Tiphanon, marchand luthier, patenté pour l'an VIII, demeurant à Paris, rue Batave, n° 422, Division des Thuileries, à ce présent, choisi par le citoyen Duluc.*

M. Counord, de Bordeaux, assure avoir recueilli de la bouche d'un ancien élève de Vuillaume, lequel le tenait de son maître. Les confrères de Gaviniès le père disaient de lui : « Il n'a jamais fait qu'un bon violon, son fils, » assertion certainement mensongère en ce qui concerne les instruments sortis des mains du luthier de la rue Saint-Thomas du Louvre.

Gaviniès possédait, dans son secrétaire, une somme de 1264 fr. 40 en deniers comptants; l'ensemble de l'inventaire s'élève à 2432 fr. 60[1].

Parmi les papiers, la pièce la plus importante est l'extrait du testament de Mme Alissan de la Tour, dont nous avons déjà parlé[2]; le reste comprend différents mémoires acquittés, seize pièces consistant en « déclarations de contributions patriotiques », la quittance du loyer de l'appartement de Gaviniès jusqu'au 14 messidor, soit 65 francs.

Duluc déclare que Gaviniès touche 2000 francs d'appointements annuels du Conservatoire où il est professeur, mais il ignore à compter de quelle époque les appointements sont dus.

Nous avons dit plus haut qu'une demoiselle Courvant, épouse Guérin[3], avait fait opposition à fin de remise de divers objets qu'elle avait prêtés au défunt; ces objets consistaient en meubles et bijoux. L'inventaire signale « un vieux tapis de tapisserie, façon de Turquie, puis d'autres objets qui montrent très nettement le caractère d'intimité des relations qui s'étaient établies entre Mme Guérin et Gaviniès. Il y a, tout d'abord, certain meuble quadrupède et d'usage spécial, nous voulons parler du « bidet de garde-robe monté en noyer et canne, avec son vase de fayance », que découvre le notaire. Ensuite, Mme Guérin réclame la « boîte à jeu à quadrille de bois de violette, garnie de ses quatre petites boîtes avec fiches et contrats de nacre de perle », sur laquelle cette tendre amie avait sans doute fait bien des parties de cartes avec le violoniste, et on imagine quelque Chardin représentant un de ces divertissements innocents.

De temps en temps, on lampe un petit verre, d'où le carafon à liqueur en cristal réclamé par Mme Guérin; et puis, ce sont de menus souvenirs : une tabatière d'écaille à secret et double fond, celui-ci recélant le portrait « d'un jeune officier en uniforme blanc », enfin, comme bien l'on pense, une miniature représentant Mme Guérin elle-même[4].

Mme Alissan de la Tour étant morte en 1789[5], la femme qui entoura Gaviniès

1. Avant la clôture de l'inventaire, le citoyen Duluc vient déclarer qu'il est dû par la succession, 3 mois de gages à la femme de ménage du défunt, la femme Gruet, à raison de 6 fr. par mois sous déduction de 4 fr. déjà payés.

Ceci nous montre que Marie-Anne Brémant, la gouvernante de Gaviniès visée par le codicille de Mme de la Tour, n'était plus au service du musicien.

Les deniers comptants ainsi que les montres d'or et d'argent et l'argenterie furent déposés entre les mains de Duluc; le 20 messidor an XI, Pierre Bousquet, mandataire de Marie Gaviniès, reconnaissait que celui-ci lui avait remis les montres et tous les papiers cotés à l'*Inventaire* (Minutes de Me Dutertre, not. à Paris).

2. Ce testament est ainsi désigné : *Testament et codicille* de dame Marie-Anne Merlet de Franqueville, décédée à Saint-Mandé le 7 septembre 1789, épouse d'Alexandre-Jean-Baptiste Alissan de la Tour, écuyer, ancien trésorier général et payeur des rentes de l'Hôtel de Ville de Paris. (Minutes de Me A. Leroy.)

3. Il est à remarquer que Louis-François Guérin n'habite pas avec sa femme, dont il est séparé de biens; il demeure rue Saint-Thomas du Louvre, no 278.

4. *Inventorié par distinction de quelques objets mobiliers composant la Réclamation établie au procès-verbal dudit citoyen juge de paix par Dlle Courvant, femme Guérin.*

5. Mme Alissan de la Tour était morte à Saint-Mandé le 7 septembre 1789, ainsi qu'il est dit plus haut.

de soins affectueux jusqu'à ses derniers moments nous paraît devoir s'identifier avec Mme Guérin. C'est vraisemblablement à elle que fait allusion Mme de Salm dans son *Éloge historique;* elle fut la dernière amie du musicien qui avait compté tant d'amitiés féminines.

*
* *

« Il avait l'art de plaire aux femmes, écrit sa biographe, dans son style mielleux et balancé ; il semblait ne vivre que pour elles et par elles. Pendant sa longue carrière, il eut presque toujours le bonheur d'avoir de tendres attachemens, et le bonheur plus grand de se voir payer de retour! Peu d'hommes ont eu des mœurs aussi pures et ont connu mieux que lui le charme des longues liaisons. Il aimait les femmes, mais il les estimait, il les vénérait. Elles lui semblaient avoir, selon l'expression des Germains, quelque chose de divin[1]; » si divin même qu'il en négligeait les simples mortels que sont les princes. Non seulement son « caractère indépendant », son « esprit ardent et fougueux » lui dictaient dans le monde et chez les grands une attitude qui imposait le respect, mais encore, chose bien rare de son temps, surtout chez les musiciens, il ignorait toute courtisanerie, et faisait passer ses affections avant quelque manifestation de déférence que ce fût. Mme de Salm cite de lui le trait suivant :

« Le duc d'Orléans, ayant un concert chez lui, le dimanche, le fit prier, à diverses reprises, de s'y trouver. Mais il refusa obstinément, sans alléguer d'autre raison que l'usage où il était de faire, ce jour-là, de la musique chez une dame de ses amies; et cependant le duc d'Orléans était prince du sang, titre qui commandait l'obéissance[2]. »

Tout Gaviniès s'exprime dans ce trait. Il était à la fois fier et sensible, sensible suivant l'ordonnance des hommes de son temps. De jugement sûr et d'esprit éclairé, il fréquentait dans certains milieux intellectuels. On le vit chez M. de la Pouplinière et chez le baron de Bagge[3]; il approcha Jean-Jacques Rousseau, dont le caractère et la sensibilité l'attiraient d'autant plus qu'ils ressemblaient à son propre caractère et à sa propre sensibilité. Nous empruntons à Fayolle une anecdote assez amusante sur les rapports de Gaviniès avec le philosophe de l'*Émile*.

Jean-Jacques, paraît-il, prisait beaucoup la conversation du musicien. Un jour, Rousseau lui dit : « Gaviniès, je sais que vous aimez les côtelettes; je vous invite à en venir manger avec moi. » Gaviniès se rendit chez Rousseau, qui fit cuire lui-même les côtelettes. Ce trait est remarquable chez Jean-Jacques, qui, en général, était, comme on sait, très peu communicatif[4]. Doublement remarquable, en effet, l'historiette rapportée par Fayolle, puisqu'elle nous initie, par surplus, aux talents culinaires de Rousseau.

On a voulu attribuer à Gaviniès qui, en sa qualité d'ami de Jean-Jacques, avait des lettres, la paternité d'un écrit de polémique intitulé : *Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne* [de La Borde], par Mme xxx, 1781. Cette opinion a été soutenue par l'abbé Roussier, suivant le témoignage de l'Aulnaye, assure Fétis[5].

1. *Eloge historique*, p. 11.
2. *Ibid.*
3. Voir G. Cucuel : *Le Baron de Bagge et son temps* (*Année musicale*, 1911, p. 173 et suiv.)
4. Fayolle, *loco cit.*, p. 28.
5. Fétis : *Biographie universelle des musiciens*, III, p. 431. Eitner : *Quellen-Lexikon*, IV, p. 182.

Cet écrit fut imprimé dans plusieurs éditions des œuvres de J.-J. Rousseau ; il consiste

Mme de Salm, elle aussi, a adopté cette manière de voir, qui se fortifie de ce que La Borde, ayant vigoureusement attaqué Rousseau en plusieurs endroits de son ouvrage, pouvait s'attirer une réplique de la part d'un musicien ami du philosophe, comme Gaviniès.

Mais on peut aussi, avec Fétis, élever une objection contre cette hypothèse, objection fondée sur les termes particulièrement durs avec lesquels l'auteur de l'*Errata* traite La Borde.

Or, ce que nous savons du caractère de Gaviniès n'autorise guère à penser qu'il eût si peu ménagé un auteur qui lui avait consacré un article des plus élogieux et des plus sympathiques. Nous ajouterons que La Borde insiste sur l'affabilité de Gaviniès, sur les amitiés qu'il s'était acquises, et écrit qu'il s'était retiré en 1777, « pour jouir en paix des fruits de ses travaux et de l'amitié de ses amis, ou, ce qui est la même chose, de tous ceux qui le connaissent ». On ne saurait être plus aimable, et il semble difficile d'admettre que le violoniste ait si mal payé de retour son panégyriste[1].

Les qualités d'esprit de Gaviniès avaient un revers : « On lui reprochait de la bizarrerie, de la causticité et une vivacité qui, quelquefois, lui faisait passer les bornes de la raison[2]; » entendez par là qu'il lui arrivait de s'emporter violemment et brusquement. De plus, il faisait parfois des mots à l'emporte-pièce. Ainsi, il surnommait les élèves de Corrette les « Anachorètes », et, avec une malice moins claire, il disait de Navoigille : « Navoigille et ses rats[3]. » Mais son cœur était excellent, plein de noblesse et de désintéressement. « Ce qu'on a dit de la beauté de ses talens, écrit Bernadau, est encore au-dessous de ce qu'on peut dire de la bonté de son cœur et de la force de son esprit. Doué de la plus vive sensibilité, il n'a jamais pu voir une infortune sans chercher à lui être utile. Ses amis ont été plusieurs fois témoins des engagements qu'il contractait, lorsqu'il n'avait pas les moyens nécessaires pour satisfaire aux mouvemens de son active bienfaisance[4]. »

Nous avons vu plus haut avec quelle constance cette bienfaisance s'exerçait. Gaviniès, partout et toujours, se sentait emporté d'un grand élan vers l'infortune; soulager les maux d'autrui, voilà quelle était sa préoccupation unique, même lorsqu'il se trouvait personnellement dans le besoin. Il souffrait alors en silence, sans jamais se plaindre.

Dans sa vieillesse, sa générosité et sa gaieté ne le quittèrent point; jusqu'à la fin, il conversa avec enjouement ou bien écrivit de la musique. Avec cela, beaucoup de largeur et de souplesse dans les idées. « Il se plaisait à rendre justice aux jeunes artistes, et n'était point *laudator temporis acti,* comme tant de vieillards. Bien plus, par une suite de son excellent esprit, il adopta successivement les changements heureux que le temps apporta à la musique[5]. »

Comme professeur, son dévouement était extrême, et Mme de Salm en a tracé un

en une réfutation des critiques de La Borde sur le *Dictionnaire de musique* de Rousseau.

1. La Borde : *Essai sur la musique ancienne et moderne,* III, pp. 421-422. Cet *Errata* fut suivi d'une longue polémique.

2. *Eloge historique,* p. 15. Il est à remarquer que, dans son exposé du caractère de Gaviniès, Fayolle copie presque textuellement le texte de Mme de Salm.

3. Article de J.-B.-B. Roquefort sur Navoigille, dans le *Magasin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts, Année 1812,* t. I, p. 221.

4. P. Bernadau : *Notice,* p. 119. Fayolle remarque qu'il avait comme Tartini la passion du désintéressement (*Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès* p. 28).

5. *Eloge historique,* p. 15.

Il ne suffit pas, citoyen, d'avoir un bon cœur,
il faut encore n'avoir pas une mauvaise tête.
Comment, vous m'avés vu cent et cent fois : et vous
me supposés capable de dissimulation jusqu'à la
fausseté ? cela n'est pas bien, Cartier.
non seulement je ne me suis point opposé à
ce que Berdiguier jouât au lycée ; c'est qu'au
contraire, je lui fesois travailler un concerto
de Gervais pour qu'il remplit vos vues ; et c'est
à la suite de la dernière leçon que je lui ai
donné, depuis quinze jours, qu'il lui prit
chez moi des étourdissemens, et une foiblesse
si considérable, que je craignois pendant près
de deux heures qu'il ne mourut dans mes bras.
son père, après lui avoir appliqué les sang sues,
lui a fait prendre l'émétique, et le traite comme
on traite quelqu'un d'une maladie très grave.
voila la vérité, que je vous dois moins qu'à
moi même, puisque vous avés pu me mal juger.
mais, comme votre cœur (à ce que je crois) n'est
pour rien dans votre mauvaise pensée, après
vous en avoir parlé, je n'y pense plus.
bonjour, soyés plus raisonnable à l'avenir ;
et surtout, jugés un peu plus sainement les hommes
que vous voyés souvent et de près. encore une fois,
bon jour mon pauvre Cartier ; je vous plains bien
plus que je ne vous blâme de votre erreur, et vous
la pardonne de toute mon âme. au fait, vous
m'avés pris pour un autre ; et je n'en suis pas
moins que de coutume, Gaviniés

LETTRE AUTOGRAPHE DE PIERRE GAVINIÈS.
(Bibl. du Conservatoire, fonds Malherbe.)

tableau touchant : « Il consacrait régulièrement toutes ses matinées à recevoir chez lui de jeunes élèves, et il les instruisait avec un zèle et une patience vraiment paternels, ce qu'il ne cessa point de faire depuis l'âge de 23 ans jusqu'à sa mort[1]. »

Du dévouement de Gaviniès envers ses élèves, des témoignages précis ne manquent pas. C'est ainsi qu'ayant entendu le jeune Alexandre Boucher jouer chez la marquise de Beaumont, il dit à son père : « Cet enfant, véritable petit prodige, est destiné à devenir un des premiers artistes de son siècle. Amenez-le-moi; je veux diriger ses études pour l'aider à développer son génie précoce; et ma tâche sera d'autant plus facile qu'il a vraiment le feu sacré[2]. »

Nous trouvons une nouvelle preuve de ce dévouement inlassable dans une précieuse lettre autographe de Gaviniès, que possède la Bibliothèque du Conservatoire. Cette lettre, adressée à Cartier, montre, en même temps, que la juste susceptibilité du violoniste ne tolérait aucune insinuation contre la franchise et la bonne foi qui étaient les marques de son caractère ; à la moindre attaque, Gaviniès ripostait vivement, sans mâcher ses mots.

Cartier ayant probablement formulé quelques réserves sur l'attitude du vieux musicien au sujet d'une audition de son élève Verdiguier, qui, comme nous l'avons vu plus haut, recevait au Conservatoire, en l'an VII, le premier prix de violon, Gaviniès saisit sa bonne plume et écrit :

« Il ne suffit pas, citoyen, d'avoir un bon cœur, il faut encore, n'avoir pas une mauvaise tête. Comment, vous m'avés vu cent et cent fois; et vous me supposés capable de dissimulation jusqu'à La fausseté? Cela n'est pas bien, Cartier.

« Non seulement je ne me suis point opposé à ce que Verdiguier jouât au Lycée; c'est qu'au contraire, je Lui fesois travailler un Concerto de Gervais[3], pour qu'il remplit vos vues; et c'est à La suite de La dernière Leçon que je Lui ai donné, depuis après quinze jours, qu'il Lui prit chez moi des étourdissemens, et une foiblesse si considérable, que je craignés pendant près de deux heures qu'il ne mourût dans mes bras. Son père après Lui avoir appliqué Les Sang-sues Lui a fait prendre L'Emétique. et La traité comme on traite quelqu'un d'une maladie très grave. Voilà La vérité, que je vous dois moins qu'à moi-même, puisque vous avés pu me mal juger. mais, comme votre Cœur (à ce que je crois) n'est pour rien dans votre mauvaise pensée, après vous en avoir parlé, je n'y pense plus. bonjour; soyés plus raisonnable à L'avenir ; et surtout, jugés un peu plus sainement Les hommes que vous verrés souvent, et de près. Encore une fois, bonjour mon pauvre Cartier; je vous plains bien plus que je ne vous blâme de votre erreur, et vous La pardonne de toute mon âme. Au fait, vous m'avez pris pour un autre; et je n'en suis pas moins que de coutume,

« GAVINIÈS.

Salut (indulgence) et fraternité
le 18 floréal[4].

1. *Éloge historique*. p. 7.

2. G. Vallat : *Etudes d'histoire, de mœurs et d'art musical. — Alexandre Boucher et son temps* (1899), pp. 28, 29.

3. Pierre-Noel Gervais, auteur de concertos pour le violon et que Fétis entendit à Paris en 1801 (Fétis, *Biographie universelle des musiciens,* t. III, p. 466). La Bib. nat. possède 3 de ses concertos (V_m^7 1727-V_m^7 1729).

4. Cette lettre porte la suscription ci-après : *Au Citoyen | Cartier, artiste du Théâtre | des Arts, rue Guénégaut | au coin de La rue | Mazarine.*

(Bib. du Conservatoire, fonds Malherbe.)

Et voilà, tempéré par une indulgente bonhomie, un avertissement pour les imprudents qui seraient tentés de prendre Gaviniès « pour un autre ».

Il mettait une sorte de coquetterie dans son désintéressement; il recrutait ses élèves parmi les seuls sujets auxquels il reconnaissait des dispositions pour le violon, ceux-ci fussent-ils indigents. « Jamais il ne consentit à recevoir aucun honoraire de ceux qui se destinaient à faire leur état de la musique. » Il faisait plus, en donnant aux élèves pauvres la préférence sur les riches, qu'il laissait parfois se morfondre des heures entières pendant qu'il s'occupait d'un jeune artiste dénué de ressources[1].

Et même, quand certains de ses élèves lui semblaient peu doués pour le violon, Gaviniès leur procurait, à ses frais, un maître pour quelque autre instrument; à plusieurs d'entre eux, il versait la somme nécessaire à leur entretien, et cela, très régulièrement chaque mois. Enfin, il aimait à prendre ses repas modestement au milieu de ses élèves, et dédaignait pour cette intimité « les invitations les plus flatteuses[2]. »

Un pareil maître fit une brillante pléiade d'élèves, et on a pu, non sans quelque raison, l'appeler le père de l'École française. Capron, Lemière, Moria, Bertheaume, Paisible, Le Duc l'aîné, l'abbé Robineau, Guérin, Baudron et Imbault, tous ses disciples partagèrent sa renommée. Imbault paraît avoir été son élève favori : Gaviniès, dans sa dernière maladie, voulant lui donner une marque de son amitié, lui fit cadeau de son portrait dessiné d'après nature par P. Guérin[3].

Les qualités de l'artiste n'étaient pas moins éminentes que celles de l'homme. Tous ses contemporains, et nous l'avons surabondamment montré au cours de cette étude, témoignèrent de la plus vive admiration pour son talent. Dès sa jeunesse, sa prestigieuse exécution déchaîne l'enthousiasme et surexcite la curiosité. Écoutons Daquin parler de lui : « Je vois un jeune Amphion qui va tout mettre d'accord. M. Gaviniès paraît; il n'est point élève de Tartini, mais formé par la nature et l'art pour aspirer à la première place; il prend son violon, prélude : Quels sons vous entendez! Quel coup d'archet! Que de force, que de grâce! C'est Baptiste[4] lui-même! Je suis saisi, enchanté; il parle à mon cœur, tout brille en ses mains. L'italien, le français, il l'exécute avec le même nerf et la même précision. Que sa cadence est brillante! ses fantaisies aimables et touchantes! Depuis quand les lauriers les plus beaux sont-ils faits pour un front si jeune? Il peut tout atteindre : il sçait tout imiter; il n'a plus qu'à se surpasser lui même; tout Paris vient l'entendre; il est toujours trop court, parce qu'il est toujours admirable; c'est bien de lui qu'on peut dire :

« Le talent n'attend pas le nombre des années[5]. »

Gaviniès n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il méritait cet éloge dithyrambique. Un peu plus tard, en 1757, Ancelet définit assez exactement les caractéristiques de l'exécution et du style de Gaviniès : « Gaviniès est né avec toutes les

1. *Eloge historique*, p. 8.
2. *Ibid.*
3. Au dire de Fayolle; c'est sur ce dessin que M. Lambert a gravé le portrait placé en tête de la *Notice* de Fayolle. Le portrait de Gaviniès par P. Guérin, gravé par Chrétien, porte en tête :

Il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée.

4. Il s'agit ici de Jean-Baptiste Anet, mort à Lunéville en 1755.
5. Daquin : *Lettres sur les Hommes célèbres sous le règne de Louis XV*, I, p. 139. Marpurg dit de lui : « Encore plus jeune que Pagin et dont on dit avec raison : suit le vers pseudo-cornélien emprunté à Daquin. » (Marpurg, *Beyträge*, I, p. 471, n° 8.)



PIERRE GAVINIÈS.
(Par P. Guérin. — Gravé par G. Chrétien.)

dispositions que l'on peut désirer pour le violon; il a du goût, des doigts et de l'archet; il est excellent lecteur, et saisit avec une facilité incroyable les différents genres ou manières, ainsi que les traits les plus difficiles à ceux mêmes qui les ont pratiqués depuis longtemps. Son jeu embrasse tous les caractères; il est touchant par la beauté du son, et il étonne par l'exécution. » Suivent des regrets au sujet de l'absence de Gaviniès du Concert spirituel, et les conseils que nous avons rappelés plus haut[1].

De l'appréciation d'Ancelet nous retiendrons trois choses : l'extrême facilité de lecture dont témoigne Gaviniès, sa qualité de son et sa souplesse de style et d'adaptation.

Sur ses qualités de lecteur, nous sommes édifiés par une anecdote rapportée par Bernadau et qui se serait passée chez la Pouplinière. Un seigneur italien aurait projeté de venir se mesurer à Paris avec Gaviniès et de « tenter de compromettre sa réputation en lui demandant de jouer ex-impromptu une nouvelle pièce de musique ». Mais il jugea plus prudent de charger son père, le marquis de xxx, de présenter au violoniste le concerto spécialement composé en vue de cet « assaut ». Devant la brillante assemblée réunie chez le financier, le marquis italien propose à Gaviniès d'exécuter sa pièce, qui joignait aux difficultés dont elle était hérissée l'inconvénient d'être fort mal copiée. Gaviniès cherche à éviter le piège qu'on lui tend; il se retranche derrière sa modestie, et propose de remettre l'exécution au lendemain, proposition que le marquis interprète ironiquement, comme une reculade de « ceux qui prétendaient savoir jouer à première vue la musique qu'on leur présentait ». Mais laissons la parole à Bernadau : « Cependant, les amis de Gaviniès, piqués de l'outrage, le sollicitèrent avec tant d'instance qu'il crut devoir venger sa réputation attaquée. Il joua le concerto sans manquer une note. L'Italien ne put s'empêcher de convenir que sa musique avait été bien rendue. Gaviniès, se tournant vers les artistes qui l'avoient accompagné : « Messieurs, dit-il, puisque M. le marquis me comble d'éloges parce que j'ai bien rendu pour lui son ouvrage, je suis désireux de savoir comment il s'exprimera quand je l'aurai exécuté pour moi. Veuillez recommencer. » Ce fut alors bien autre chose. Le concerto parut refait à neuf et plus brillant, à la répétition qu'en fit de suite Gaviniès. Les applaudissements et les félicitations des auditeurs signalèrent son triomphe, et l'Italien, ramassant sa musique, disparut promptement de l'assemblée[2]. »

Gaviniès recevait des hommages musicaux qui devaient aller droit à son cœur d'artiste. C'est ainsi que le violoncelliste Berteau baptisait *la Gaviniès* une des sonates de son œuvre II[3]. De même, Rodolphe Kreutzer lui dédiait son troisième concerto à violon principal, quatuor, deux hautbois et deux cors, et, comme nous l'avons vu plus haut, Jean-Godefroy Eckard et Le Duc lui offraient aussi des œuvres[4].

1. Ancelet : *Observations sur la Musique et sur les Musiciens*, pp. 18, 19.

2. P. Bernadau : *Notice*, pp. 117-118.

3. Cette sonate, *la Gaviniès*, se trouve en ms. à la Bib. du Conservatoire.

4. Le concerto de Kreutzer fut joué par son auteur au concert du théâtre de la rue Feydeau le 19 frimaire, an III (*Annonces* du 20 frimaire an III, p. 1230). Quant aux *Six Sonates pour le clavecin* qui constituent l'œuvre I de J.-G. Eckard, voici en quels termes le claveciniste offre son ouvrage à Gaviniès :

« Monsieur, L'amitié qui nous unit ne me permet pas d'offrir mon premier ouvrage à un autre qu'à vous. Je vous prie d'agréer ce témoignage des sentimens avec lesquels j'ai

A l'égard de sa qualité de son, nous possédons les témoignages parfaitement concordants de Mme de Salm et de Bricaire de la Dixmerie. « Son exécution était sûre et brillante, écrit la première; mais, ce qu'il avait par-dessus tout, ce qui lui était propre, et l'eût fait distinguer entre mille autres, était une qualité de son si pure, si expressive, qu'il semblait faire parler et soupirer son violon; aussi, excellait-il, principalement, à jouer les *adagio,* c'est-à-dire des pièces d'un mouvement lent et mélancolique que l'on pourrait appeler la musique du cœur[1]. »

La Dixmerie, lui aussi, souligne la force expressive du jeu de Gaviniès et le charme extrême de sa sonorité : « Il a sçu allier au goût national tout ce que le goût italien pouvait y joindre de plus piquant. Son jeu est onctueux et brillant, plein d'expression et de sensibilité[2]. Il a dû plaire à toutes les classes d'auditeurs[3]. »

Écoutons enfin Bernadau : « Tous ceux qui ont été à portée d'entendre Gaviniès conviennent qu'il avait un coup d'archet admirable, et, qu'entre tous les artistes du siècle dernier, il est celui qui tirait de son instrument le son le plus beau et le plus volumineux[4]. » Voici encore son appréciation sur la puissance de sonorité de Gaviniès : « Il était aussi étonnant pour la qualité des sons que pour leur quantité. » Et pour permettre de mesurer cette puissance de sonorité, Bernadau ajoute : « Les quatre plus forts violons de Paris se trouvaient petits en jouant à son côté, et il dominait un orchestre composé de cinquante instruments[5]. » On conçoit, alors, l'autorité de sa direction lorsque, au Concert spirituel, il se tenait à la tête des premiers violons.

De même, Boisgelou couvre Gaviniès de fleurs : « Nous ne dirons rien, écrit-il, du jeu de cet admirable artiste; il est au-dessus de tout Éloge; nous nous contenterons de remarquer que si tout Professeur auroit dû se proposer pour modèle L'Exactitude et le fini du jeu de M. Pagin[6], tout musicien aimable, tout amateur de goust auroit envié Les grâces de L'Exécution et le velouté de Gaviniez. Le premier et celuy dont le talent a été le plus universel et qui n'a pu être égalé en quelque sorte depuis que par Lolli, Jarnovich, et surtout M. Viotti. M. Gaviniez, après avoir fait pendant longtemps les délices des Amateurs au Concert spirituel, en a été directeur. C'est à son École que se sont formez les plus excellens artistes

l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. »

Signalons, enfin, qu'en 1757, Romain de Brasseur dédiait à « M. Gavigniès » son œuvre I, des *Sonates à violon seul et basse,* gravées par Mlle Bertin (*Mercure,* décembre 1757, p. 157).

1. *Eloge historique,* pp. 6-7.

2. *Les Tablettes de Renommée des musiciens* pour 1785 se bornent à reproduire textuellement, sans, du reste, conformément aux habitudes de plagiat de l'époque, citer le nom de l'auteur, ce passage de la Dixmerie avec ses épithètes caractéristiques d'« onctueux et brillant ».

3. Bricaire de la Dixmerie : *Les Deux Ages du goût,* 1769, p. 499. Il ajoute : « Cet artiste peut être même envisagé comme le fondateur d'une école nouvelle. Il a formé ses plus habiles successeurs, et les talens de ses élèves ne sont guère moins glorieux pour lui que les siens propres. »

4. A propos de l'archet de Gaviniès, on trouve dans l'annonce, parue le 7 thermidor an VII, de la 15e édition des 12 sonates de Corelli (op. V) par J.-B. Cartier, quelques considérations intéressantes, telles que celle-ci : « C'est une erreur de croire qu'il faille toujours pousser l'archet au levé, ou le tirer en frappant la mesure. L'école de Corelli n'admet point cette règle servile, et le Corelli de la France, Gavinier (*sic*), ne l'a jamais prescrite non plus. L'archet doit être libre, et la beauté des sons dépend de la manière dont on sait l'employer. C'est, selon nous, la main droite qui est la plus difficile au violon. » (*Annonces,* septidi, 7 thermidor, an VII, pp. 5939 et suiv.)

5. P. Bernadau, *loco cit.,* p. 116.

6. On notera ici les caractéristiques que Boisgelou attribue au jeu de Pagin.

de ce temps, Capron, Bertheaume (qui n'ont, cependant, pu saisir que le Méchanisme de son jeu, sans en imiter l'Esprit). C'est lui qui a commencé à former chez nous des Lecteurs et des Symphonistes, c'est lui qui les a pénétrés de son intelligence pour rendre par Le chant touttes sortes de morceaux avec Ensemble et précision, et Exprimer tous les styles avec goût[1]. »

La Borde le traite de « célèbre professeur de violon, et qui, depuis plus de trente ans, jouit, avec justice de la plus grande réputation, surtout pour le goût et la précision... Personne n'a eu, plus que lui, le talent d'accompagner la voix et de varier ses accompagnements[2]. »

Ceci vise en même temps la plasticité de son interprétation et le don extraordinaire qu'il possédait d'improviser des variations. Fayolle rappelle, après Cartier, qu'il « avait tous les styles ». Il rappelle que, « pendant près de soixante ans », il joua tous les concertos qui paraissaient « dans le vrai caractère de leur exécution[3] ». Mme de Salm ne tarit pas d'éloges sur la fécondité de son imagination musicale, sur sa fertilité d'invention : « Le moindre petit air, écrit-elle, devenait intéressant sous ses doigts, par les agréments simples et naturels dont il l'embellissait. Quelle que fût la musique qu'on lui présentât, il savait y ajouter ou y substituer de nouveaux traits, de nouveaux chants qu'il improvisait avec tant d'art et de talent que, jamais, ils ne nuisaient à l'expression, ni ne gênaient l'harmonie. Il aimait surtout à faire ce tour de force sur les ouvrages que lui présentaient les jeunes compositeurs; pour les satisfaire, il les leur jouait d'abord, tels qu'ils les avaient écrits; mais ensuite, se les appropriant, il les répétait à sa manière et faisait, en quelque sorte, une nouvelle musique de celle qu'on venait d'entendre[4]. » Nous avons eu plus haut, et au cours de la biographie de Gaviniès, l'occasion de rappeler, à plusieurs reprises, combien, vers 1760, le goût du public allait aux variations et aux broderies; la conception du « thème varié » s'était alors solidement installée dans les esprits, et, outre Gaviniès, nombre de violonistes français cultivaient avec ardeur la mode des embellissements successifs d'un air donné[5]. J.-J. Rousseau fait allusion à cette habitude ou, si l'on aime mieux, à cette mode, dans l'article *Variations* de son *Dictionnaire de Musique*. Il écrit, en effet : « Les symphonistes font souvent des variations impromptu, ou supposées telles, mais, plus souvent, on les note. Les divers couplets des *Folies d'Espagne* sont autant de variations notées. On en trouve souvent aussi dans les *Chaconnes* françaises et dans les petits airs italiens pour le violon ou le violoncelle. Tout Paris est allé admirer au Concert spirituel les variations des sieurs Guignon et Mondonville, et, plus récemment, des sieurs Guignon et Gaviniès sur des *Airs du Pont neuf* qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi variés par les plus habiles violons de France[6]. »
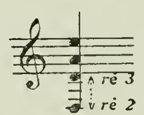
Tous les contemporains de Gaviniès s'accordent à proclamer sa supériorité sur les autres violonistes venus à Paris pour se mesurer avec lui : « Il lutta victorieusement, écrit Mme de Salm, contre Ferrari, Pugnani, Stamitz, célèbres virtuoses italiens et allemands. Viotti, dans un temps plus voisin du nôtre, se plaisait aussi

1. *Catalogue ms.* de Boisgelou (1803).
2. La Borde : *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, III, pp. 421-422.
3. Fayolle : *Notices*, p. 28.
4. *Eloge historique*, p. 6.
5. Nous citerons, par exemple, les deux *Recueils* et les *Jolis airs* de L'Abbé le fils, les *Amusemens d'un violon seul* et le *Recueil* d'airs variés de Tarade.
6. *Dict. de Musique*, t. II, pp. 341, 342.

à rendre justice à Gaviniès déjà vieux, et le nommait « le Tartini de la France[1] ». Cartier pense de même, et assure que « pendant près de trente ans, tous les violons de France et de l'étranger vinrent échouer auprès de lui au Concert spirituel[2] ». Bernadau, rappelant que, malgré ses éclatants succès, Gaviniès « quitta le violon à l'âge de quarante ans », attribue la cause de cette retraite prématurée à la préférence que le public semblait marquer alors pour le jeu de Lolli[3]. Il est certain qu'il doit y avoir quelque vérité dans cette observation; seulement, Cartier se trompe en fixant à quarante ans l'âge où Gaviniès prit sa détermination de ne plus paraître en soliste au Concert spirituel. Au commencement de 1765, époque où, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, son nom cesse de figurer sur les programmes, au moins en qualité d'exécutant, Gaviniès avait, en effet, trente-sept ans, et non pas quarante ans[4]. Quant à Lolli, « de la musique de Son Altesse le Duc régnant de Würtemberg », il était « célèbre ici depuis les concerts de Pâques, au succès desquels il a tant contribué », déclare le *Mercure* de juillet 1764[5]. Il joue un concerto de violon le 31 mai, puis les 10 et 21 juin, après que son camarade Rodolphe s'est fait applaudir sur le cor de chasse[6], et Bernadau s'exprime, sur son talent, de la manière suivante :

« Lolly avait, sans doute, beaucoup de mérite, mais la nouveauté du genre qu'il avait adopté dans l'exécution, constituait son seul avantage. » Bernadau ajoute que Lolli « n'a maintenant qu'un rang secondaire parmi les artistes cités pour avoir bien joué du violon » et que « Gaviniès, dont la manière était large et belle, eut la gloire de survivre à son concurrent[7] ».

En quoi consistait la « nouveauté du genre » adopté par Lolli? Elle consistait surtout dans le changement de l'accord du violon, qui comportait non plus une quinte au grave, mais bien une octave par suite de la descente du *sol* au *ré*, ce qui donnait la « scordatura » suivante :



On a la preuve de l'impression favorable produite par le « style de Lolli » dans le fait que nombre de violonistes composèrent, à cette époque, des sonates « dans le style de Lolli », c'est-à-dire à *cordes ravalées*[8]. Nous verrons, en particulier, un

1. *Eloge historique*, p. 7; toute cette partie a été reproduite par Fayolle dans sa *Notice* sur Gaviniès. Sur le mot de Viotti, voir A. Pougin : *Viotti et l'Ecole moderne de violon*, p. 38. Nous avons parlé plus haut des débuts de Pugnani. Domenico Ferrari parut pour la première fois au Concert spirituel le 31 mars 1753, et exécuta un concerto qui lui valut, dans le *Mercure*, les plus grands éloges (*Mercure*, mai 1753, p. 183). Le *Ms. de Munich*, que M. Prod'homme a publié, parle aussi de Ferrari. On y lit, à la date du 15 avril 1753 : « Le célèbre Ferrary, joüeur de violon, voit applaudir de plus en plus les gracieux concerts de sa belle exécution. » (Prod'homme, *Sammelband* de l'I. M. G., juillet-septembre 1905, p. 576.) On en reparle encore à la date du 7 juin (*Ibid.*, p. 577).

C'est en 1754 que Jean Stamitz fit son apparition au Concert spirituel, où, le jour de la Nativité, il joua un concerto de violon de sa composition (*Mercure*, oct. 1754, p. 185.)

2. J.-B. Cartier, *Courrier des Spectacles*, 24 fructidor an VIII, p. 4.

3. P. Bernadau, *loco cit.*, p. 118.

4. Il est probable que Bernadau fixe à quarante ans l'âge qu'avait Gaviniès lorsqu'il cessa de se faire entendre comme soliste, parce qu'il le fait naître en 1726. Dans cette hypothèse, Gaviniès aurait, en effet, compté près de quarante ans (exact[t] 39) en 1765.

5. *Mercure*, juillet I, 1764, p. 212. Le journal ajoute : « M. Loli [Lolli] soutint très bien la réputation qu'il s'est acquise, et justifia par le plaisir qu'il fit généralement les motifs des applaudissemens dont il a été comblé. »

6. *Ibid.*, juillet II, p. 154.

7. P. Bernadau, *loco cit.*, p. 118.

8. C'est beaucoup plus l'emploi d'une « scor-

élève de Gaviniès, Bertheaume, écrire une sonate « dans le style de Lolli[1] ». De même, J.-B. Cartier a donné une sonate « à corde ravalée[2] ». L'influence exercée par Lolli et par ses procédés de « scordatura » fut donc certaine, et la manière de cet habile virtuose put éclipser, un instant, celle de Gaviniès.

II

De ce remarquable violoniste, l'un des représentants les plus caractéristiques de notre école de violon, nous connaissons sept œuvres consacrées spécialement à l'instrument qu'il illustra avec tant d'éclat. Nous donnons ci-après une liste de ces œuvres :

I. *Six Sonates à Violon seul et Basse*, Ier Œuvre (1760).
II. *Recueil d'Airs à trois parties, Premier dessus, second dessus, et Alto ou Violoncelle pour Basse* (vers 1763).
III. *Six Sonates à Violon seul et Basse*, IIIe Œuvre (1764).
IV. *Six Concertos à Violon principal, Premier et second dessus, deux Hautbois, deux Cors, Alto et Basse*, IVe Œuvre (1764).
V. *Six Sonates à deux Violons*, Œuvre Ve (s. d.).
VI. *Les Vingt-quatre Matinées, de P. Gaviniès, exercices pour le Violon* (1800 ou 1794, d'après Gerber).
VII. *Trois Sonates pour le Violon, avec accompagnement de Violoncelle, dont l'une, en fa mineur, dite son Tombeau*[3], Œuvre posthume.

A cette liste, il convient d'ajouter la fameuse *Romance*, laquelle nous a été conservée grâce à Tarade, un *Concerto* pour violon principal et orchestre, en *mi* majeur, dont la bibliothèque du Conservatoire possède une copie manuscrite, et dont nous donnons plus loin le catalogue thématique[4].

Enfin, on pouvait lire dans les *Annonces* de février 1805 l'annonce d'une *Dernière Etude en Concerto* « composée pour l'instruction des Élèves de première classe, par le célèbre Gavigniès », que nous n'avons pu retrouver[5].

Nous rappellerons que Gaviniès composa la musique du *Prétendu*, intermède en trois actes, représenté en 1760 sur le Théâtre italien, et que le *Recueil de Romances* de De Lusse contient un air de lui, intitulé *la Chute imprévue*, et composé sur des paroles de M. de la Place[6].

datura » nouvelle que sa technique proprement dite, comme le croit à tort M. A. Schering (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, p. 171), qui constitue le « style de Lolli ».

1. A ce propos, Boisgelou écrit, dans son *Catalogue :* « Dans le style de Lolli, mais non pas avec son génie! Cette sonate est à corde ravallée; il faut descendre le *sol* d'une quarte, à l'octave du *ré*. »

2. *Catalogue ms.* de Boisgelou. Remarquons que nous avons déjà rencontré des sonates « à corde ravalée » dans l'œuvre de Tremais.

3. Conservatoire de Bruxelles. Litt. T, n° 11, 944. Voici le titre de ce recueil posthume : *Trois | Sonates | pour le Violon | avec accompagnement de Violoncelle ad libitum | dont l'une en Fa mineur, dite son Tombeau | Composées et dédiées | A son Ami Kreutzer | par | Gaviniès.* A Berlin, chez F.-S. Lischke.

Ce recueil de 3 sonates se trouve également entre les mains de M. Counord à Bordeaux.

4. Les trois sonates pour le violon signalées par Eitner (*Quellen-Lexikon*, t. IV, p. 182) sont vraisemblablement les mêmes que celles qui sont conservées à Bruxelles.

5. *Dernière Etude en Concerto composée pour l'instruction des Elèves de première classe par le célèbre Gavigniès, professeur de violon au Conservatoire de musique.* — Prix 3 fr. Au magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Nicolo, et Boyeldieu, rue de la Loï, n° 268, vis à vis celle de Ménars; et à Lyon chez Garnier, place de la Comédie, n° 18. (*Annonces, Affiches et Avis divers*, 5 ventôse-24 fév. 1805, p. 8271). Comm. par M. de Saint-Foix.

6. *La Chute imprévue*, paroles de M. de la Place, air de M. Gaviniès (*Recueil de Romances* de De Lusse, pp. 170-175).

L'œuvre instrumentale de Pierre Gaviniès, si importante pour l'histoire du violon en France dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, sera étudiée sous trois rubriques : la première comprenant les *Sonates à violon seul* et à *deux violons*; la seconde, les *Concertos*; la troisième, l'ouvrage pédagogique laissé par le maître violoniste et portant le titre des *Vingt-quatre Matinées*.

*
* *

SONATES

Cette catégorie de compositions embrasse les œuvres I à III, l'œuvre V, les *Sonates* de la bibliothèque Wagener et le *Recueil d'Airs à trois parties* des environs de 1763.

On peut dire, d'une manière générale, que ces diverses œuvres, exception faite pour la sonate dédiée à Kreutzer, et, peut-être, pour les autres sonates de Bruxelles, correspondent à la première partie de la vie du maître, et à l'époque où il se trouvait en pleine possession de son beau talent.

Morphologie. — Les douze compositions des deux *Livres de Sonates à violon seul* sont toutes, sauf une, qui ne comprend que deux mouvements[1], coulées dans le moule ternaire, et revêtent la forme B, A, B'. De celles du recueil posthume, également en trois mouvements, les Sonates I et II débutent par un *Adagio*.

Dans le recueil de 1760, le mouvement terminal B' consiste le plus souvent en une pièce d'allure modérée, tranquille, *Allegretto, Minuetto, Gratioso* ou *Allegro assai*.

Le recueil de 1764 (œuvre III) contient, au contraire, des *Prestos* à la fin des sonates. Établies au relatif mineur ou majeur, ou à la dominante, les pièces lentes centrales appartiennent assez souvent au type *Romance*, si à la mode alors. Quant aux mouvements terminaux, ils adoptent, très souvent, le caractère de l'*Air varié*; tel d'entre eux, le *Gratioso* 2/4 de la Sonate III en *si* mineur de l'œuvre I, par exemple, n'admet pas moins de neuf variations. Lorsque la sonate se clôt par un *Menuet*, ce qui est le cas de la Sonate I de l'œuvre I, et de la Sonate V de l'œuvre III, ce *Menuet* s'accompagne toujours d'un *Minore e piano*, après lequel se produit une reprise variée du majeur. C'est là une règle constante, non seulement chez Gaviniès, mais encore chez nombre de compositeurs contemporains. La Sonate III en *mi* ♭ de l'œuvre posthume se termine par deux *Andantes*, le premier comportant six variations, et le second dix.

Disons un mot de la terminologie. Notre auteur ajoute aux désignations classiques quelques épithètes d'expression. Ainsi, il qualifiera un *Allegro* de *moderato e dolce*[2]; il en nommera un autre : *Allegro, ma cantabile*[3], et aimera, en général, à corriger ce que les titres ont de trop absolu par un adjectif d'atténuation. C'est ainsi qu'on rencontrera, dans les *Airs à trois parties : Allegro ma gracioso, Andante ma affettuoso, Vivace ma affettuoso, Allegro con fuoco ma non troppo*.

Le même souci se constate dans les *Sonates à deux violons* de l'œuvre V, toutes construites en trois morceaux, dont le premier est toujours modéré : *Allegro comodo, Allegro moderato e cantabile, Allegro cantabile, Allegretto*, etc. Ici encore Gaviniès raffine son clavier terminologique, auquel il donne des touches nuancées

1. La sonate à deux mouvements est la Sonata V en *sol* majeur de l'œuvre III.
On remarquera avec quelle persistance nos violonistes conservent, pour leurs compositions, la terminologie italienne.
2. Son. II (*Œuvre* I). — 3. Son. III (*Œuvre* III).

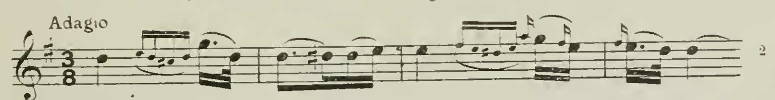
et d'expression complexe : *Andante un poco Adagio, Allegretto ma gracioso*[1]. On sent que les musiciens de cette époque éprouvent le besoin d'accroître et de préciser leurs moyens expressifs.

Nous observerons que les *Sonates à deux violons* de l'œuvre V s'intitulent *Duetti;* il y a dans cette qualification une habitude courante; citons les *Duetti per due violini* de San Rafaele, ceux d'Antonio Kammel, etc.; il suffit de parcourir les catalogues de La Chevardière pour se rendre compte de la vogue dont jouissent à cette époque les duos de violon.

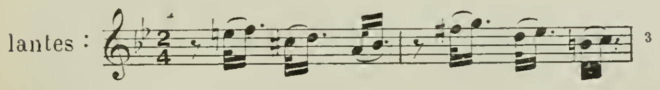
Quant aux *Airs à trois parties,* ils se composent d'une trentaine d'airs où les indications d'ordre dynamique foisonnent. Terminé par un *Minuetto* avec six variations, ce recueil contient une *Pastorale Andante gracioso* 6/8 en *fa* majeur.

Thématique et composition. — Encore que très ornée et très affouillée, la mélodie de Gaviniès marque cependant, de façon extrêmement nette, l'évolution qui s'est produite dans la musique depuis la moitié du dix-huitième siècle. Cette mélodie, en effet, par son caractère coulant, par sa souplesse modulante, par les intervalles qu'elle exploite, diffère profondément de celle d'un Leclair ou d'un Guignon. Déjà, le romantisme prépare son action; il y a dans les *Romances* une sensibilité, une mélancolie que ne connaissait pas l'école de 1750, et les *Allegros,* par leur allure dégagée, claire, par leur construction logique, qui fait appel au bithématisme, ne ressemblent guère aux morceaux du même nom que l'on écrivait du temps de Guillemain. De plus, les œuvres des musiciens de l'école de Mannheim exercent une influence qui s'ajoute à celle de la symphonie italienne; aussi la musique française se transforme-t-elle notablement à partir de 1760.

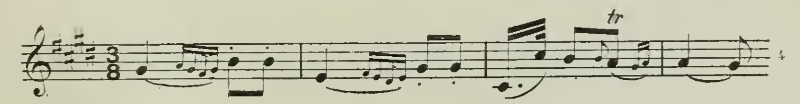
On peut étudier ces modifications dans les sonates de Gaviniès : ici, la thématique reste sans doute ouvragée, mais l'ornementation s'y sépare mieux de la mélodie proprement dite; elle se compose de *grupetti* enchâssés dans celle-ci, de *ports de voix* destinés à adoucir les contours, à remplir les intervalles, à suggérer quelque chose de câlin, de tendre ou de songeur :



Comme les Italiens et les compositeurs de Mannheim, Gaviniès emploie fréquemment des formules cahotées, à rythmique caractéristique, et très modulantes :



Souvent aussi, sa mélodie admet des élans et des retombées gluckistes :
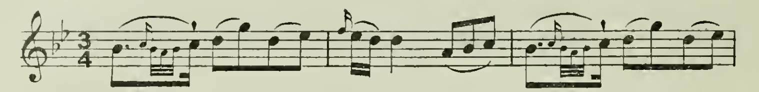


Notre auteur a certainement étudié les symphonies de Richter, qui, publiées en France à partir de 1744[5] et présentées au public du Concert spirituel, avaient

1. Duettos III et IV (*Œuvre* V).
2. *Adagio cantabile* 3/8 de la Sonata III (*Œuvre* III).
3. *Presto* 2/4 de la Sonata III (*Ibid.*). — *Allegro* ₵ de la Sonata II (*Ibid.*).
4. *Andante* 3/8 du Duetto II (*Œuvre* V).
5. Un privilège du 31 mars 1744 accordé au sieur Dutés lui permettait de publier douze symphonies en deux œuvres de Richter (M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 443).

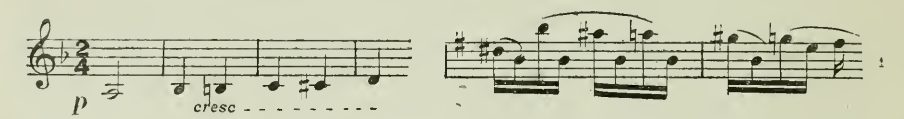
remporté un grand succès; c'est vraisemblablement à Richter que Gaviniès emprunte des mouvements mélodiques tels que ceux que nous venons de citer et qui vont se rencontrer un peu partout à cette époque.

Il n'est pas rare aussi de voir des thèmes répéter leur incise de tête, comme dans l'*Andante* du Duetto IV (œuvre V), qui se pare un peu de grâce mozartienne :



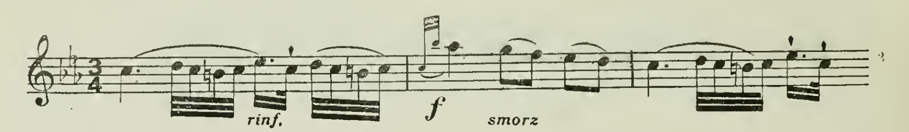
Gaviniès emploie fort heureusement l'intervalle d'octave, qui confère à sa mélodie une saveur spéciale, et il affectionne aussi les intervalles de quarte et de quinte, ascendants ou descendants.

Une autre marque distinctive de sa mélodie consiste dans la tendance qu'elle manifeste à moduler chromatiquement, d'où un je ne sais quoi de sentimental et de tendre que la dynamique accuse encore davantage :



[1]

Certains rythmes lui sont familiers, tels les rythmes saccadés, ou encore les successions ascendantes et descendantes de groupes de croches et de doubles croches liées de deux en deux. Signalons aussi le *Vorhalt* des Mannheimistes, dont le violoniste français utilise ingénieusement le pouvoir expressif et l'impression d'effort ou de chute langoureuse. Au reste, les *grupetti* à la tierce inférieure, si répandus dans son écriture, déterminent des effets analogues; il semble que la mélodie se replie sur elle-même et se ramasse, en quelque sorte, avant de se détendre et de s'élever dans l'échelle. Voici un début d'*Andante*, où cette impression s'accuse avec beaucoup de netteté :



[2]

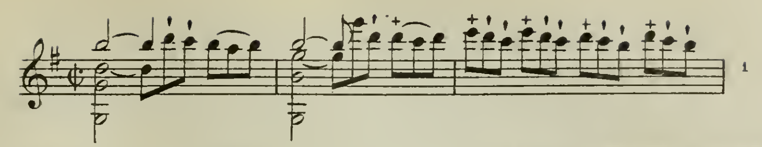
Gaviniès, qui manie avec habileté la double corde, a souvent recours au système des pédales inférieures et supérieures. Il retire de ce dispositif un renforcement de la sonorité et produit, en outre, de ces effets de vielle auxquels on n'avait pas encore renoncé. On trouve un exemple de pédale supérieure de dominante dans le Duetto V[3].

Il frappe aussi des accords de trois et quatre notes, d'où s'échappent, dans les *Allegros,* d'alertes figurations dont le caractère contraste brusquement avec la sonorité puissante et soutenue de l'accord initial. C'est ainsi que l'*Allegro* de la Sonate IV (œuvre I) présente un long trait en *spiccato,* tout frisé de menus trilles, et qui papillonne autour de larges accords de *sol* majeur :

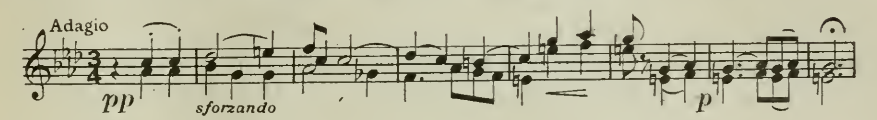
1. *Allegro assai* 2/4 du Duetto I (*Œuvre* V). *Allegro assai* 2/4 du Duetto II (*Ibid.*).

2. *Andante un poco Adagio* du Duetto V (*Ibid.*). Voir aussi l'*Adagio ma non troppo* C de la Sonate II (*ut* mineur) du Recueil posthume.

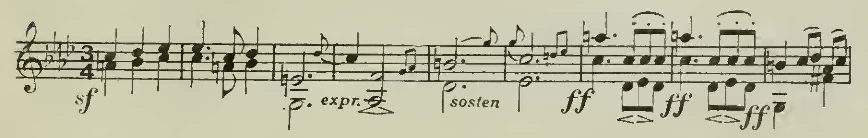
3. *Allegro* ₵ du Duetto V (*Ibid.*).

[1]
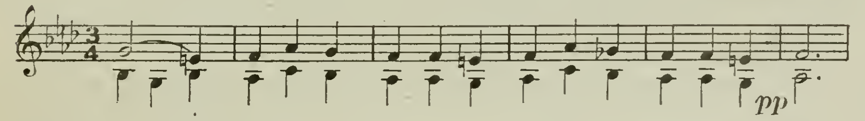
Tout l'*Adagio* de la Sonate en *fa* mineur, dite le *Tombeau* de Gaviniès (Recueil posthume), est écrit en doubles cordes ; le violoniste s'y montre très attentif au jeu des nuances, qu'il indique presque à chaque mesure :



Tel passage affirme une allure dramatique :



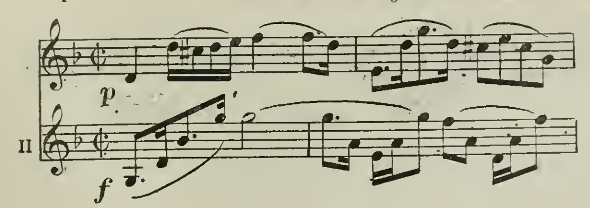
et, à la fin, une longue déploration, située au grave, s'éteint peu à peu *smorzando* :



D'ailleurs, la thématique du recueil posthume montre fréquemment le souci de Gaviniès de pratiquer une dynamique précise et expressive, témoin l'*Allegro con espressivo* 2/4 de la Sonate II, où les nuances *f*, *p*, s'ajustent on ne peut mieux aux modalités de la rythmique.

Que si, de l'étude de la thématique, nous passons à celle de la composition, nous constaterons, d'abord, que le bithématisme ne s'observe pas régulièrement dans les *Allegros* de Gaviniès, et que la réexposition ne s'y produit pas non plus de façon constante, au moins en ce qui concerne l'œuvre I. Avec l'œuvre III, les sonates révèlent un aspect un peu différent, bien que l'ornementation mélodique persiste et s'accentue même au cours des Sonates III et V[2]. Ici, les *Allegros* se construisent sur deux thèmes auxquels Gaviniès s'efforce d'imprimer un facies dissemblable.

Voici, par exemple, les deux thèmes de l'*Allegro moderato* de la Sonate IV :



On voit que le bithématisme s'accompagne là d'une touche dynamique, le

1. *Allegro* ₵ de la Sonata IV (*Œuvre* I).
2. *Adagio cantabile* 3/8 de la Sonata III et *Allegro* 2/4 de la Sonata V, de style très ouvragé.

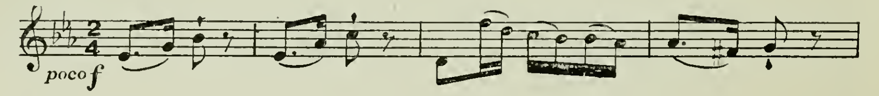
thème I étant proposé *piano* et le thème II *forte*. De même, l'*Allegretto* 3/8 du Duetto I (œuvre V) fait état de deux thèmes nettement distincts[1].

Après l'exposé du matériel thématique, le musicien se livre à un développement dans lequel les éléments de celui-là réagissent les uns sur les autres, mais qui se fonde, généralement, sur des procédés de *variation*.
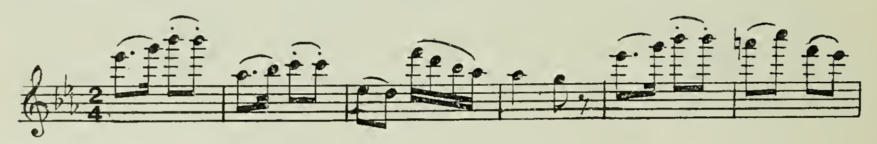
Ici, il convient d'ouvrir une parenthèse et d'examiner de plus près la manière dont Gaviniès pratique ces procédés. A ce point de vue, les airs variés qui terminent nombre de sonates nous fourniront des exemples suggestifs. C'est ainsi que notre auteur associe les ressources qui lui sont apportées par des moyens purement agogiques à celles qui découlent de l'articulation. Prenons, à titre d'exemple, le *Gratioso* 2/4 par lequel conclut la Sonate III (œuvre I). Cette pièce comporte neuf variations qui apparaissent comme un véritable kaléidoscope violonistique. A une variation en triples croches liées, succédera une autre (5e) toute saupoudrée de menus trilles ; puis, viendra une variation en doubles croches, exécutée, d'un bout à l'autre, en grand détaché. Dans chaque variation, on remarquera la persistance d'un certain rythme, d'une certaine figure qui prolonge l'unité thématique[2].

Gaviniès introduit encore le chromatisme parmi les procédés de variation. La sixième variation de l'*Andante* 3 de la Sonate VI de son premier recueil se tisse de grands traits chromatiques qui jettent leurs moirures au sein d'une mélodie en *la* majeur; et la sixième variation de l'*Andante* de la Sonate II (posthume) s'écoule en longues poussées chromatiques.

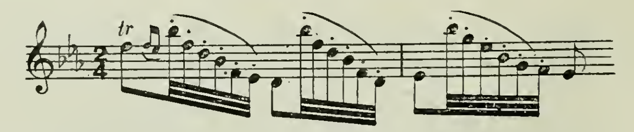
Il situe encore des variations à l'aigu, comme dans l'*Aria Andante* de la Sonate VI de l'œuvre III[3], ou comme dans l'*Andante* varié de la Sonate III posthume, dont le premier thème :



s'élance à l'aigu pendant la troisième variation :



alors que la quatrième variation s'amenuise de sextolets en *staccato,* présentés en séries, et piquant tous de l'aigu vers le grave :



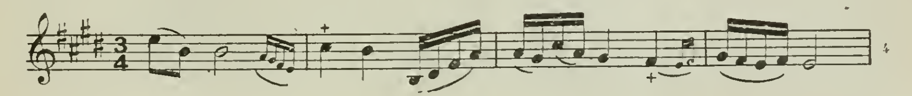
Une fois le travail du développement accompli, le musicien procède à la réexposition de ses deux thèmes; mais il est des cas où cette réexposition à la tonique

1. L'un est en *fa* majeur; l'autre dans le ton de la dominante.
2. Cette persistance est surtout apparente dans les variations 5A, 7A, 9A.
3. Dans la 4e variation, il atteint l'ut_5 sur la chanterelle.

ne se produit pas[1], et où le morceau se termine avec le développement proprement dit, ce qui prouve qu'il ne convient pas d'ériger en règles immuables les canons morphologiques.

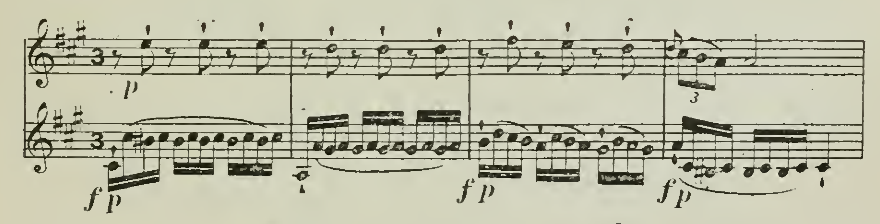
Les mouvements lents affectent très souvent la forme *Lied*, et appartiennent au genre *Romance*. Nous citerons, en particulier, l'*Andante* 3/4 de la Sonate I (œuvre I), et l'*Adagio* C de la Sonate VI de ce même livre, comme aussi l'*Andante un poco Allegro* 2/4 du Duetto VI (œuvre V)[2].

Un grand nombre des *Andantes* et des *Adagios* de Gaviniès respirent un charme langoureux et mélancolique extrêmement caractéristique; l'écriture, quoique très chargée d'ornementation, est assise sur de grandes lignes simples et sobres, annonciatrices d'un style nouveau. La mélodie se déploie largement; elle se replie et se détend avec de beaux mouvements pleins de souplesse[3]; on remarquera, notamment, le bond de sixte majeure de la deuxième mesure, dans l'exemple suivant :



Gaviniès a inauguré, dans notre école de violon, une manière assouplie, à grandes courbures, une mélodie à arceaux enchevêtrés qui se retrouvera chez ses élèves et chez les artistes qui lui ont succédé.

Quant aux mouvements vifs, ils sont d'ordinaire décidés, pleins de fierté et d'entrain. Gaviniès y place souvent d'élastiques syncopes génératrices de balancements extrêmement gracieux, ou bien des motifs scandés au geste hardi et cavalier. Certains *Menuets* se distinguent par leur extrême légèreté, tel celui qui se trouve placé à la fin des *Airs à trois parties*, et dont les croches piquées par le premier violon sont jetées sur un ronronnement continu du deuxième violon :



D'autres, comme le *Minuetto* de la Ve Sonate (œuvre III), présentent une écriture compliquée, tissée de valeurs et de figures très variées, et donnent une impression de recherche un peu minaudière.

Ajoutons que, dans toutes ces compositions, la dynamique, extrêmement minutieuse, comporte des *rinf.*, des *smorz.* et accumule les nuances d'une façon toujours expressive.

Les sonates à deux violons de l'œuvre V placent les deux instruments sur le même pied, et le musicien charge à tour de rôle ceux-ci de la présentation thématique. Ainsi, l'*Allegro commodo* du Duetto II confie successivement aux deux

1. Il n'y a pas de réexposition dans les *Allegros* des Sonates II, V, VI (*Œuvre* I), II (*Œuvre* III).

2. Voir encore l'*Andante con Variazione* 2/4 de la Sonate II du recueil posthume, qui rentre dans le type Romance.

3. *Adagio* 2/4 de la Sonata II (*Œuvre* III).

4. *Adagio* 3/4 de la Sonata I (même *Œuvre*).
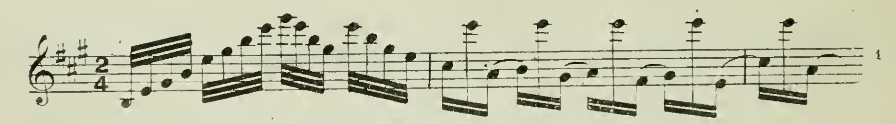
violons l'exposition du thème unique que comporte ce mouvement; le premier le présente en *mi* mineur, le second en *si* à la dominante; de même, le motif très moderne sur lequel est construit l'*Allegro cantabile* du Duetto VI est proposé alternativement par les deux violons, sur un accompagnement de l'autre.

Gaviniès traite assez rarement ses deux instruments en style fugué; cependant, le *Prestissimo* du Duetto VI emploie les violons en canon à l'octave.

Le recueil d'*Airs à trois parties* offre les mêmes particularités de composition, avec une dynamique très poussée.
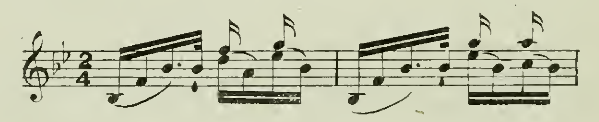
Technique. — Le groupe d'œuvres que nous venons d'examiner témoigne de la belle et puissante virtuosité de leur auteur.

Gaviniès utilise tout le clavier de son instrument : il situe des mélodies au grave, et tire un excellent parti de la riche sonorité de la quatrième corde, à laquelle il oppose le brillant de la chanterelle dans les positions élevées. D'une part, des sonorités profondes, pensives; d'autre part, des dessins cristallins, aériens, tout en finesse et en ténuité. Passé maître dans la jonglerie des arpèges, il en jette un peu partout la trame gracieuse, les chatoyantes arabesques. On le verra piquer des *mi* à l'aigu sur de souples ligatures :



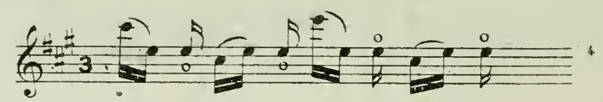
[1]

ou bien, à l'exemple de Tartini, entremêler des arpèges de batteries en doubles cordes, qui se détachent au-dessus d'un *Tasto Solo*[2] :



La Sonate VI du deuxième recueil contient un brillant passage situé à l'aigu[3], et où le violoniste atteint l'ut^5.

Voici un exemple de passage bariolé sur deux cordes :



[4]

Çà et là, Gaviniès indique des doigters; nous en signalerons un qui précise l'emploi de la 1/2 position[5], et encore cet autre commandant des ascensions successives au moyen du petit doigt, afin d'assurer la persistance d'un effet de corde

à vide :



[6]

1. *Allegro moderato* 2/4 de la Sonata VI (*Œuvre* I).

2. *Allegro assai* 2/4 de la Sonata V (*Œuvre* I). On comparera ces débuts de mesures en arpèges fortement marqués à certains passages de l'œuvre de l'abbé Robineau (*Non tanto Allegro* de la Sonate III, voir plus loin).
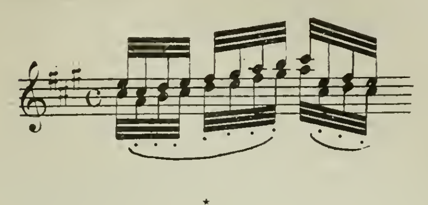
3. *Aria Andante* 2/4 de la Sonata VI (*Œuvre* III).

4. 5e Variation de l'*Andante* 3 de la Sonata VI (*Œuvre* I).

5. 4e Variation du *Gratioso* 2/4 de la Sonata III (*Ibid.*).

6. *Tempo di Minuetto* 3/8, Sonata I (*Ibid.*).

Nous terminerons ces quelques remarques en citant, dans l'*Adagio* de la Sonate VI (œuvre III), un trait exécuté en *staccato* et en doubles cordes :



* * *

CONCERTOS

Morphologie. — Les six concertos de l'œuvre IV sont tous écrits en trois mouvements, avec *Adagio* ou *Andante* central. Il en est de même du Concerto manuscrit en *mi* majeur que conserve la bibliothèque du Conservatoire. Les mouvements lents appartiennent presque toujours au type *Romance*[1], et adoptent le mineur sur la tonique générale, ou plus rarement le ton de la dominante. Du côté de la terminologie, nous rencontrons quelques épithètes caractéristiques; ainsi, Gaviniès intitulera l'*Allegro* initial du Concerto VI *maestoso e fortissimo*, et l'*Andante* du Concerto IV *piano, un poco Adagio*. Un *Tempo di Minuetto* termine le Concerto III.

Thématique et composition. — Nous retrouvons ici la thématique souple et élégante que nous avons déjà observée plus haut. C'est dans cette œuvre que notre auteur semble mériter le mieux les éloges que lui décernait La Dixmerie en parlant de style onctueux et plein de sensibilité; ainsi, la belle *Romance* du premier Concerto apparaît comme un type du genre.

Généralement, les concertos débutent par un long *Tutti* qui expose le matériel thématique, et après lequel les *Soli* alternent avec le *Tutti* de façon à ce que les groupes T.-S. se reproduisent trois ou quatre fois, du moins dans les *Allegros;* le T. initial séparé du premier S. par deux barres, devient, de la sorte, une petite introduction. En outre, l'instrument principal exécute d'importantes cadences, qui, le plus souvent, se placent avant le T. conclusif.

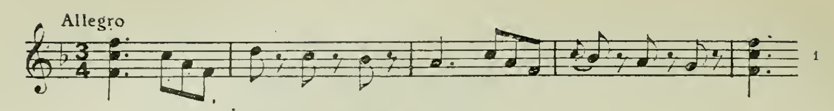
L'économie des mouvements lents est différente : ceux-ci se coulent dans une forme tripartite, laquelle comporte un *Solo* encadré de deux *Tutti,* conformément au schéma ci-après : T. S. T.

Quant aux *Allegros* terminaux, le nombre des groupes T.-S. y est un peu moins nombreux que dans les morceaux de tête, et ne dépasse jamais trois.

Le plus souvent, les *Allegros* n'admettent qu'un seul thème; cependant, il se rencontre des cas de bithématisme, notamment dans le premier mouvement du Concerto II. Ce qu'il importe de retenir, c'est que, dans les concertos de Gaviniès, le *Solo* ne reçoit pas toujours de thème spécial, mais qu'il s'empare purement et simplement de celui ou de ceux du *Tutti*. Nous verrons plus loin comment il en opère le développement.

Aux *Allegros,* notre violoniste affecte des thèmes nets, d'allure symphonique, et dans lesquels se discerne facilement l'influence exercée par l'école de Mannheim. Rien de plus mannheimiste que ce début d'*Allegro* :
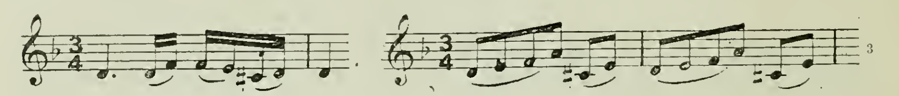
1. Concertos, II, IV, V (*Œuvre* IV).



[1]

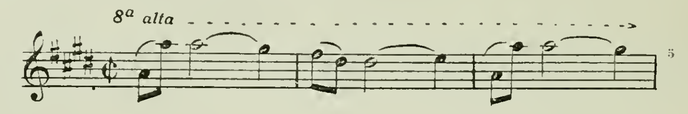
ou encore que l'entrée du Concerto III, où, à deux octaves différentes, et par deux fois, sonne la tonique[2].

Aux *Adagios,* Gaviniès confie des phrases larges, méditatives, qui sont plus représentatives de sa sensibilité personnelle; il est telle inflexion mineure, caractéristique, dont la présence se relève assez fréquemment, par exemple la suivante :


[3]
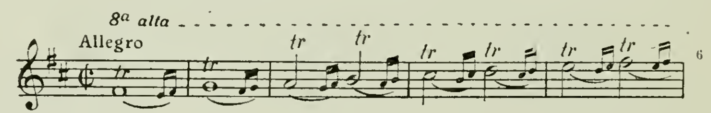
Enfin, le trait cahoté déjà signalé lors de l'étude des sonates reparaît dans les concertos[4].

Quant au *Vorhalt* de Mannheim, il se glisse presque constamment à l'intérieur de la mélodie, qu'il soulève de ses élans passionnés et vainqueurs, ou qu'il assombrit de ses chutes mélancoliques :



[5]

Dans le développement par le *Solo,* celui-ci transporte souvent les thèmes dans une région élevée de l'échelle; ainsi, l'*Allegro spiritoso* du Concerto III laisse présenter par le *Tutti* une chaîne de trilles que le violon principal répète à l'aigu :



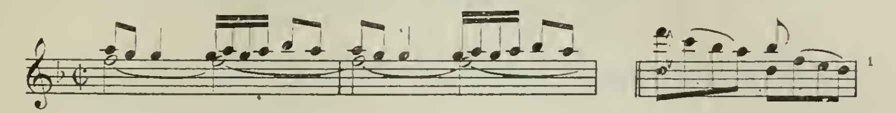
[6]

De même, la mélodie du *Tutti* de l'*Adagio* du Concerto V, énoncée un peu dans le grave, est reprise par le *Solo,* avec une sonorité moins estompée; d'autres fois, le *Solo,* en reproduisant simplement le thème du *Tutti,* lui impose seulement de légères modifications rythmiques, comme dans le Concerto IV[7].

Bien que Gaviniès montre une grande prédilection pour les arpèges et pour les batteries, jamais son écriture violonistique ne s'encombre de traits ou de passages prolongés; elle reste claire, fluide et coulante; sans doute, on peut rencontrer encore, sous sa plume, quelques traces de l'ancienne manière d'écrire, quelques spécimens de ce style affouillé, ruché, qui faisait fureur vers 1750[8]; mais les pages touffues et embroussaillées demeurent une exception dans son œuvre.
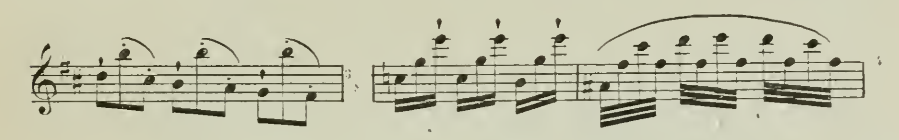
1. *Allegro* 3/4 du Concerto II (*Œuvre* IV).
2. *Allegro spiritoso* ₵.
3. *Adagio con expressione* 3/4 du Concerto III. *Adagio* 3/4 du Concerto VI.
4. *Adagio* 3/4 du Concerto V.
5. *Allegro* ₵ du Concerto IV, *Menuet* du Concerto III.
6. *Allegro spiritoso* ₵ du Concerto III.
7. *Allegro assai* ₵ du Concerto IV.
8. Ce style est surtout visible dans l'œuvre I; nous signalerons tout particulièrement les *Allegros* des Sonates III, IV, VI; dans l'œuvre III, l'*Allegro ma cantabile* 2/4 de la Sonate III est extrêmement orné, tissé de triolets, enrubanné de longues guirlandes de triples croches.

Pour le développement thématique, Gaviniès ne recourt pas systématiquement aux diminutions; on le voit se livrer à une mise en œuvre fort intéressante de la double corde; certains effets de pédales inférieures ou supérieures apportent à son harmonie une saveur particulière; par exemple, il provoquera des frottements de seconde, ou fera sonner des dixièmes :



Nous terminerons nos remarques en signalant le caractère fier, un peu déclamatoire, ou bien d'une sensibilité passablement mouillée qui ressort des mélodies de notre auteur. Par là, Gaviniès s'affirme nettement de son temps, et sa musique porte sans conteste l'empreinte de la période révolutionnaire. On y découvre par avance le souffle ardent de la fin du siècle, la quarte héroïque de la *Marseillaise*, les quartes et les quintes martiales de Méhul.

Technique. — Les allures libres, aisées du style de Gaviniès entraînent le musicien à pousser des pointes hardies vers l'aigu; quelques-unes d'entre celles-ci s'incorporent des intervalles de dixième dont l'exécution n'est pas toujours facile[2]. Dans les batteries, il multiplie les coups d'archet, ainsi qu'on peut s'en rendre compte au moyen des exemples qui suivent :



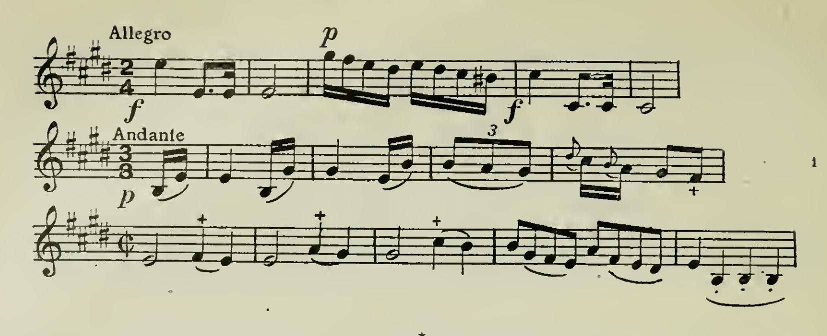
Il utilise aussi les effets de sonorité résultant de bariolages sur deux cordes :



Longs *staccatos*, effectués en tirant et en poussant, roulades de dix-huit croches enfilées d'un seul coup d'archet, Gaviniès réalise tout sans effort apparent, comme en se jouant. Sa technique donne une impression d'aisance extrême, d'élégance facile et d'entrain.

Avant de passer à l'étude de l'important ouvrage pédagogique par lequel Gaviniès a clos sa carrière, nous donnons le catalogue thématique du Concerto manuscrit que possède la bibliothèque du Conservatoire :

1. *Allegro* ₵ du Concerto II.
2. *Allegro maestoso e fortissimo* ₵ du Concerto VI.
3. *Ibid.*
4. *Allegro* 3/8 même Concerto.
5. *Allegro non troppo* 2/4 du Concerto V.



* * *

LES VINGT-QUATRE MATINÉES

Ce recueil d'*études,* qui marque une date capitale dans l'histoire de la technique du violon, se propose comme but essentiel la discipline de l'archet combinée avec l'emploi de toutes les positions. Si les virtuoses modernes ont poussé plus loin l'étude du manche de l'instrument, ils n'ont guère dépassé le niveau auquel Gaviniès élève l'assouplissement de l'archet, assouplissement qui, on le sait, est caractéristique de l'école française représentée par Rode et Kreutzer, par exemple.

L'objet d'au moins seize *Matinées* sur vingt-quatre peut donc se définir de la sorte. Mais certaines études, les numéros 1, 15 et 24, visent plus spécialement l'usage de la double corde, dont elles traitent le maniement d'une façon vraiment magistrale. Ces études offrent un caractère tout différent de celui qui se dégage du reste des compositions du recueil, et se distinguent par de très intéressantes particularités.

Alors que la première, véritable monument digne de Paganini, apparaît avec une allure des plus modernes, la dernière *Matinée* (n° 24) marque une sorte de régression, de retour en arrière, et fait songer aux compositions de violon de J.-S. Bach. Gaviniès, dont nombre de sonates, et dont les concertos de l'œuvre IV affichent les procédés de l'école de Mozart et respirent le style de 1780, voire celui de la période révolutionnaire, Gaviniès, disons-nous, revient ici à la vieille musique; il remonte jusqu'à quarante ou cinquante ans en arrière, et la vingt-quatrième *Matinée* serait susceptible de porter la signature de Leclair.
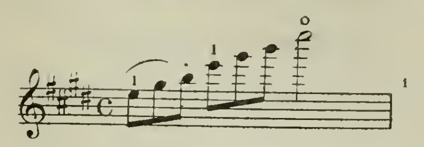
Une pareille simultanéité de compositions modernes et d'ouvrages archaïsants mérite d'être signalée, bien qu'elle soit assez fréquente chez les musiciens. Il n'est pas rare, en effet, de constater dans l'œuvre de ceux-ci, au fur et à mesure que les années viennent peser sur eux, une tendance à se rapprocher du passé. Le grand nom de Beethoven apporte un retentissant exemple de cette tendance.

Quoi qu'il en soit, examinons d'abord celles des *Matinées* qui visent à perfectionner le mécanisme de la main gauche et à donner à l'archet le plus de souplesse possible.

Nous remarquerons, en premier lieu, que Gaviniès ne démanche pas très haut;
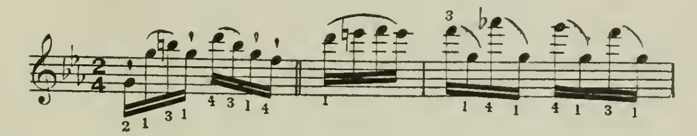
1. Bib. du Conservatoire. — Nous signalerons, parmi les autographes musicaux de Gaviniès que possède cette bibliothèque, un mouvement du Concerto en *sol*, la partition du Concerto en *si*♭ et un fragment de la Sonate II, en *si*♭.

il ne dépasse guère l'*ut*^{5} sur la chanterelle, et s'il lui arrive d'atteindre le *mi*^{5}, c'est tout à fait par exception et au moyen d'un trait lancé :
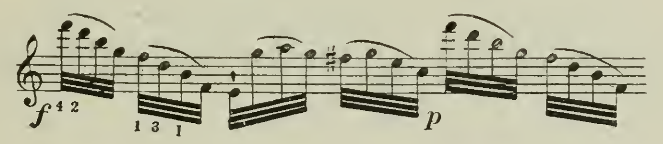
 [1]

La région du manche qu'il pratique le plus habituellement, et dans laquelle il possède une absolue maîtrise, est celle qui correspond aux quatrième, cinquième, sixième et septième positions[2].
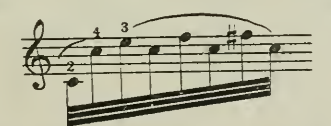
En outre, il s'attache beaucoup à développer la technique des extensions. Dès le nº 2 (*Allegro assai*), il exécute des passages tels que ceux-ci :
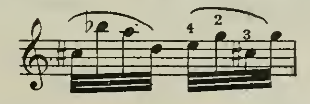


où, respectivement, le *ré* et le *la* bémol se font par l'extension du petit doigt à la deuxième et à la sixième position. Gaviniès utilise encore le démancher sur plusieurs cordes, ce qu'on appelle « rester à la position »; ainsi, le passage suivant du nº 3 (*Allegro ma non troppo*) exige que l'on reste à la cinquième position :



La même étude contient d'intéressants croisements de doigts avec extension du petit doigt, le second servant de note d'appui. Gaviniès réalise, par exemple, l'octave ut_2 ut_3 au moyen du deuxième doigt sur le *sol* et du quatrième sur le *ré* :
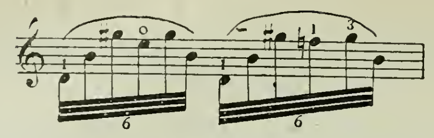


ou bien, il ramasse les doigts les uns contre les autres :
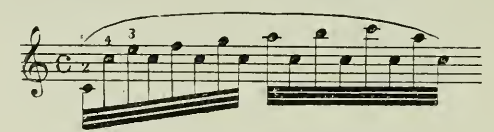


De plus, il arpège des passages comme celui-ci, où le premier doigt se déplace à l'intérieur du trait :

1. Nº 19. *Allegro brillante.*
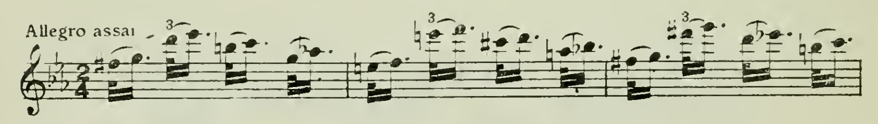
2. Gaviniès indique non seulement les doigters, mais encore les cordes auxquelles s'appliquent ceux-ci. C'est ainsi qu'il marquera, par exemple, $\frac{3^e\ c.}{1^{er}\ d.}$ = 3e corde, 1er doigt.
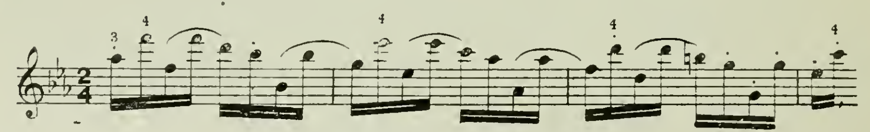


L'étude n° 3 se propose d'assurer la solidité de la main gauche à l'aide de nombreux pivotements effectués autour d'un point fixe, en même temps que l'archet ondule sur deux cordes :



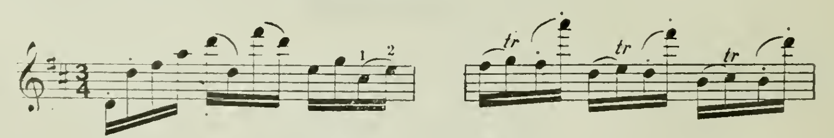
Nous observerons que, d'une manière générale, les *Matinées* de Gaviniès ne consistent pas, comme les *Études* de Kreutzer, en pièces comportant d'un bout à l'autre le même genre de difficultés, ou nécessitant le même coup d'archet[1]. Elles sont variées, et présentent plutôt le caractère de *Caprices* dans lesquels le violoniste enregistre un certain nombre de traits de portée pédagogique, et diverses sortes de coups d'archet. Il y insère aussi les dispositifs thématiques qui lui sont familiers et que nous avons signalés à plusieurs reprises dans le reste de son œuvre, comme, par exemple, ces successions de brèves formules à rythme cahoté qu'il utilisera dans l'étude n° 2 pour amener une progression à l'aide du troisième doigt :



Au cours de cette même étude, il effectuera une descente à l'aide du quatrième doigt :



descente qui s'agrémente d'un coup d'archet continu. L'étude n° 5 présente de nombreux cas d'extension de dixième :



et aussi des progressions ascendantes par déplacements successifs d'un même doigt.
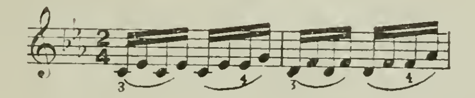
Par son allure liée et coulante, la *Matinée* n° 6 constitue un excellent exercice d'assouplissement du poignet. Gaviniès entremêle avec beaucoup d'habileté et de

1. Sans doute, elles sont assez massives et de figuration continue, chacune d'elles se proposant l'étude d'un ou de plusieurs genres de traits et de coups d'archet. Mais, outre que l'association de ces divers genres de traits apporte déjà un élément de variété, elles n'ont pas la monotonie des *Etudes* de Kreutzer.

jugement pédagogique les coups d'archet les plus divers; il panachera l'étude n° 7 de lié et de détaché; il fera alterner des passages arpégés exécutés avec tout l'archet et des traits *spiccato* ou *staccato*.

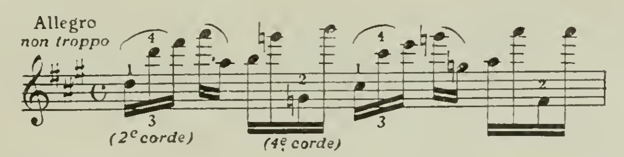
L'étude n° 9 viendra confirmer la grande solidité, la précision assurée qu'il entend conférer à l'archet, en même temps que la précédente (n° 8, *Prestissimo*), laquelle maintient d'une façon continue la même articulation, le même coup d'archet, se rapproche davantage du type des *Études* de Kreutzer.

Gaviniès attache une grande importance aux changements de cordes, à l'ondulation de l'archet, et sa *Matinée* n° 12 a évidemment pour objet l'exercice raisonné du bras droit :



On remarquera ici l'ascension progressive au moyen du quatrième doigt.

La plupart des autres *Matinées* témoignent des tendances et des préoccupations que nous venons d'exposer. Gaviniès s'y livre à une série de combinaisons et d'agencements extrêmement variés. C'est ainsi que, dans l'étude n° 18, il multiplie les « grands écarts » et écrit des pasages d'exécution malaisée, tels que le suivant :

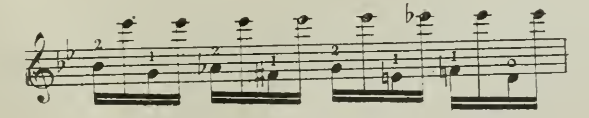


De même, dans l'étude n° 19 (*Allegro brillante*), écrite dans le style de Rode, le violoniste saute hardiment du *si* grave au *la* aigu :
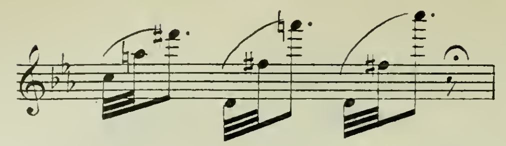


L'étude n° 20 (*Presto*), tout entière écrite avec la même figuration, — des triolets de doubles croches, — entremêle judicieusement le détaché ou *spiccato* et les passages liés ou ondulés.

Gaviniès consacre l'étude n° 22 (*Allegro non troppo*) à l'exécution de batteries en détaché à intervalle de dixième; on y remarque un très curieux passage durant lequel, sur une pédale de *mi* bémol à l'aigu, le premier doigt réalise une série de régressions qui vont jusqu'à la double octave altérée, ce qui constitue une extension extraordinaire, accessible seulement aux très grandes mains :
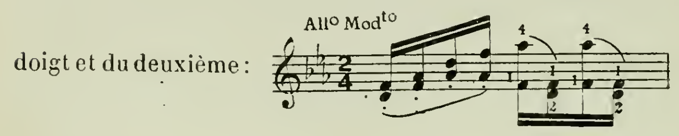


Enfin, l'étude n° 23 (*Allegro moderato ma risoluto*) offre un exemple de *douzième*, intervalle *fa*♯-*ut :*



Les divers exercices que nous venons de passer rapidement en revue contiennent peu ou point de doubles cordes. Il n'en est pas de même pour les *Matinées* n°s 1, 15 et 24, qui se consacrent presque exclusivement au travail de la double corde.

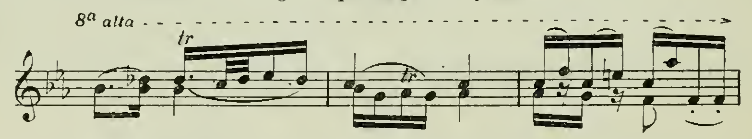
L'étude n° 1 peut être considérée comme un des plus remarquables monuments qui soient dans la littérature du violon. Ici, les dixièmes s'emmêlent aux tierces, aux quartes, avec une solidité, une aisance qui ne sont égalées que par la technique prodigieuse des diaboliques *Caprices* de Locatelli. Rien de semblable n'a été écrit avant Paganini.

Voici un passage où le violoniste accouple des dixièmes et des tierces réalisées par l'extension du deuxième doigt; il y a donc là, à la fois, extension du quatrième doigt et du deuxième :
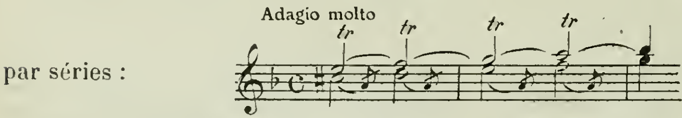


On voit qu'il faut maintenir solidement le *fa* du premier doigt sur le *ré* et faire, successivement, le *la* bémol du quatrième sur le *la*, et le *ré* sur le *sol*, ce dernier au moyen du second doigt, lequel vient occuper la place du troisième à la deuxième position.

Gaviniès exécute aussi à l'aigu le passage ci-après :

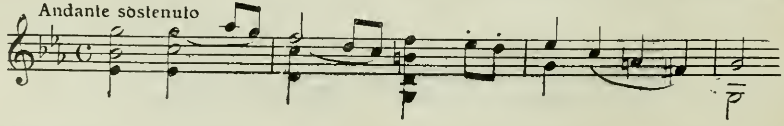


La caractéristique de cette étude consiste dans les continuels déplacements qu'elle impose à la main gauche.

Dans la *Matinée* n° 15, Gaviniès recherche une exécution soutenue, liée, une sonorité pleine et continue ; il convient, pour la jouer convenablement, d'avoir « l'archet à la corde » ; les doubles trilles y foisonnent et se développent même par séries :



Enfin, la dernière *Matinée* (n° 24), avec son écriture liée, coupée de larges accords de trois et quatre notes, rappelle, par instants, le style de J.-S. Bach :



cependant que la péroraison, traitée entièrement en arpèges de quatre notes, fait songer à la manière de Leclair.

CHAPITRE XII

Contemporains et élèves de Gaviniès.

SOMMAIRE

Pierre Vachon, musicien provençal. — Ses débuts au Concert spirituel ; il s'engage chez le prince de Conti. — Ses ouvrages lyriques; son séjour et sa mort à Berlin. — Vachon est un épigone de Gaviniès. — *Joseph Touchemoulin,* dont toute la carrière s'écoule en Allemagne. — Les frères *Navoigille* ; leur véritable nom. — Un violoniste français en Angleterre : *François-Hippolyte Barthelemon.* — *Nicolas Capron,* élève de Gaviniès ; — il fait partie de l'orchestre de La Pouplinière. — Ses symphonies concertantes. — Sa forte technique. — Les frères *Le Duc:* l'aîné *Simon,* élève de Gaviniès; ses succès au Concert spirituel. Son cadet *Pierre* l'y remplace et joue ses œuvres. — L'œuvre de *Simon :* Sonates, trios, concertos, symphonies concertantes. — Terminologie romantique; analogie du style de Simon Le Duc avec celui de Gaviniès. — Influences allemandes.

Autour de Gaviniès se groupent des violonistes qui élargissent la manière quelque peu enchevêtrée qui est la marque du style rocaille. Avec la *Romance,* avec des mélodies larges, pensives, mélancoliques, le sentimentalisme pénètre profondément la musique. Vachon, Capron et Simon Le Duc sont d'excellents protagonistes du nouveau style que l'école symphonique allemande n'a pas peu contribué à dégager. En même temps, l'exécution prend plus d'ampleur, d'autorité et d'expression.

Nous assistons aussi à l'accentuation du cosmopolitisme musical. Non seulement nombre de virtuoses étrangers viennent se faire entendre à Paris, mais encore des violonistes français s'expatrient, et propagent au dehors l'influence de notre art. Tel est le cas pour Vachon, Touchemoulin et Barthélemon.

Pierre Vachon.

I

Alors que La Borde le déclare vaguement « né en Provence[1] », Fétis précise et assure que Pierre Vachon vit le jour à Arles, en 1731[2]. Nous avons vainement cherché à vérifier cette dernière allégation. Un dépouillement des registres paroissiaux d'Arles portant sur la période 1729 à 1732 n'a pas permis de trouver l'acte de baptême de Pierre Vachon[3]. Sans doute, le nom que porte le musicien est assez fréquemment représenté dans les archives locales et dans les écritures notariales, mais les recherches sont restées infructueuses à l'égard du violoniste lui-même[4].

1. La Borde : *Essai sur la Musique ancienne et moderne,* t. III, p. 488.

2. Fétis, t. VIII, p. 290. — Eitner, t. X, p. 118.

3. M. Aude, bibliothécaire de la Bibliothèque Méjanes à Aix-en-Provence, a bien voulu se charger d'examiner les registres des paroisses de la Major, de Sainte-Anne, de Saint-Julien, de Saint-Lucien, de Saint-Martin, de Saint-Laurent, de Sainte-Croix et de Saint-Pierre ; aucun de ces registres ne contient, pour la période dépouillée, l'acte de baptême de Pierre Vachon. Nous prions M. Aude de vouloir bien trouver ici l'expression de tous nos remerciements.

4. Un érudit arlésien, chargé de la partie

Fétis prétend encore qu'à l'âge de vingt ans, Vachon se rendit à Paris, où il devint élève de Chiabran pour le violon. Francesco Chiabran se trouvait, en effet, à Paris en 1751, et il parut pour la première fois au Concert spirituel, en mars de cette année-là. Le *Mercure* fait de son talent le plus vif éloge : « Les applaudissements que M. Chiabran, neveu du fameux Somis et ordinaire de la musique du roi de Sardaigne, a reçus la première et la deuxième fois qu'il a paru ont été poussés, dans la suite, jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnantes, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillants, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue et dont il est l'auteur ajoute aux charmes de son exécution[1]. »

Collé se montre plus réservé dans son appréciation, et il n'est pas éloigné de qualifier d'engouement injustifié l'excessive admiration que Chiabran avait déchaînée. Nul mieux que lui ne s'entend à refroidir les exaltés et à distiller des remarques désobligeantes : « On n'a point eu d'autre spectacle, écrit-il en avril 1751, pendant presque tout ce mois-ci que le Concert spirituel. Il y a paru un violon sur lequel on s'est d'abord récrié avec enthousiasme et fanatisme, mais qu'on a réduit ensuite à sa juste valeur. Les connaisseurs à qui j'en ai entendu parler disent qu'il n'approche pas des grands violons que nous avons ici; il est, à ce qu'ils prétendent, fort au-dessous de Guignon, de Pagin, de Gaviniès, de Leclerc. Mondonville et Cupis même sont, à beaucoup d'égards, soutiennent-ils, encore au-dessus de Chiabran. C'est le nom de ce grand violon; il est neveu du fameux Somis[2] qui vint ici il y a quelques années[3]. Ce Chiabran, au reste, est un oiseau de passage; il est venu à Paris; il va partir pour Londres, et retournera ensuite à Turin d'où il vient. Il est de la musique du roi de Sardaigne, qui lui a donné un congé pour voyager et se perfectionner[4]. »

« Pour se perfectionner », le trait est dur et bien dans la manière de Collé, quand on songe qu'il vise un artiste qu'une foule idolâtre portait au pinacle. Si nous avons cité tout ce passage, c'est qu'il établit une comparaison fort intéressante entre le violoniste italien et nos plus fameux instrumentistes. Il nous apprend, en outre, que Chiabran n'était que de passage à Paris et qu'il n'eut guère le temps de s'y livrer au professorat. Néanmoins, Vachon put recevoir quelques conseils de lui.

Chiabran joua au Concert spirituel de mars à la mi-mai 1751. Sa dernière audition, qui porte la date du 16 mai, comporta notamment « un nouveau concerto de sa composition à cors de chasse[5] ». Il quitta Paris vers cette époque.

Le 24 décembre 1756, on entend, pour la première fois, Vachon au Concert spirituel, où il exécute, lui aussi, un concerto de sa composition[6]; puis, le

Biographie arlésienne dans la nouvelle édition de la *Statistique des Bouches-du-Rhône*, M. Emile Fassin, a fait, lui aussi, des investigations sur Pierre Vachon, sans aboutir à la découverte d'actes le concernant.

1. *Mercure*, mai 1751 p. 188. — Sur Francesco Chiabran, voir Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister* (1re édition), p. 154. A ce propos, l'auteur allemand emploie sa malveillance et son ignorance à dénigrer systématiquement notre école de violon.

2. Chiabran, dit M. Brenet, « se parait volontiers de son titre de neveu de Somis ». (*Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 247.)

3. On se rappelle que Somis vint à Paris en 1733.

4. Collé, *Journal*, t. I, pp. 307, 308.

5. *Mercure*, juin I, 1751, p. 166. — Voir *Mercure*, mai 1751, pp. 190, 191, 192, — juin I, pp. 164, 165, 166.

6. *Ibid.*, janvier II, 1757, p. 205.

silence se fait autour de son nom jusqu'au 2 février 1758; ce jour-là, sa réapparition produit une vive impression, si on en juge par les lignes que le *Mercure* consacre au jeune artiste : « M. Vachon a joué pour la première fois un concerto de violon avec le plus éclatant succès. On a admiré en lui la grande exécution et applaudi le talent supérieur. On peut dire de M. Vachon :

> Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
> Et, pour leur coup d'essai, veulent des coups de maître[1]. »

Pendant tout le cours du printemps de 1758, Vachon poursuit le cours de ses succès[2]. Mais on ne parle plus de lui en 1759 et en 1760[3].

Si l'on en croit Fétis, qu'Eitner s'est contenté de suivre, Vachon serait entré au service du prince de Conti en 1761[4]. Dans son ouvrage sur ce Mécène, M. Capon n'a pas précisé la date de l'entrée de notre violoniste à la musique du prince[5]. Toujours est-il que non seulement Vachon « appartenait » à Conti en 1765, car lors de la représentation de *Renaud d'Ast*, à Fontainebleau, à l'automne de cette année, la *Correspondance littéraire* le qualifie de « jeune musicien du prince de Conti[6] », mais encore que, comme nous le verrons plus loin, il était au service du prince avant la fin de 1761.

Renaud d'Ast était un opéra-comique en deux actes, dû, pour les paroles, à M. Le Monnier, auteur du *Cadi dupé*, et, pour la musique, à Trial et à Vachon, en collaboration. La pièce passa sur le théâtre de la cour à Fontainebleau, le 1er novembre 1765, et s'attira, de la part de Grimm, l'appréciation suivante : « La musique est de MM. Trial et Vachon, jeunes musiciens de M. le prince de Conti. On a trouvé la musique assez jolie et la pièce détestable; elle n'est assurément pas bonne, mais j'en ai vu, en ce genre, réussir de plus mauvaises[7]. »

Un document d'archives contemporain souligne la participation de Trial et de Vachon et d'autres musiciens de Conti aux représentations de Fontainebleau. Il est payé, par les Menus-Plaisirs, au sieur Duport, « musicien extraordinaire, tant pour lui que pour les sieurs Trial et Vachon, aussi musiciens », une somme de 627 livres, « pour frais de différents voyages faits à la cour, pour exécuter de la musique en présence du roi et de la famille royale[8] ». C'est sans doute cette collaboration de notre violoniste aux concerts de la cour qui l'a fait qualifier par Bachaumont de « petit violon de la musique du roi[9] », alors qu'il n'appartint jamais que temporairement et à titre de musicien « externe » à la musique royale.

Quoi qu'il en soit, nous sommes mal informé sur la chronologie des compositions instrumentales de Vachon. Son œuvre I n'adjoint aucun titre à son nom,

1. *Mercure*, mars 1758, p. 190. Ici, le *Mercure* se contredit en avançant que Vachon avait joué, pour la première fois, un concerto de violon.

2. Voici les dates des concerts où il se fait entendre : 12, 14, 17, 23, 25 et 28 mars; à cette dernière séance, Vachon exécute le *Printemps* de Vivaldi (*Mercure*, avril II, 1758, p. 173). Il joue encore les 2 et 3 avril, et enfin le 4 mai, jour de l'Ascension.

3. Remarquons, en passant, que le *Mercure* de mai 1760 annonçait *Six Sonates du sieur Chabran, op. I* (p. 177).

4. Fétis et Eitner, *loco cit.*

5. M. Capon indique Vachon comme étant « chef des violons » de l'orchestre du prince de Conti (*Vie privée du prince de Conti*, p. 133).

6. *Correspondance littéraire*, t. VI, p. 397.

7. *Ibid.* — *Mercure*, octobre II, 1765, p. 199, et novembre, p. 174. Le sujet de *Renaud d'Ast* a été repris, en 1787, par Nicolas Dalayrac.

8. Arch. nat. O[1]2889, 5e État. — *Comédies et Concerts, 1765*. Le violoncelliste Jacques Duport était musicien du prince de Conti (Capon, *loco cit.*, p. 133).

9. *Mémoires secrets*, t. III, 1766, 15 décembre, p. 127.

et aurait, par conséquent, paru avant l'entrée de Vachon au service du prince de Conti, de sorte que les *Six Sonates à violon seul et basse* qui la constituent semblent antérieures à l'automne de 1761[1].

L'œuvre II consiste vraisemblablement dans les *Six Symphonies à quatre parties et cors de chasse ad libitum*, dédiées à S. A. S. Monseigneur le prince de Conti, sur le titre desquelles Vachon prend la qualité de « premier violon » de la musique de ce prince, et qui furent publiées fin novembre 1761[2]. Quant à l'œuvre III, qui comprend encore *Six Sonates à violon seul et basse*, elle porte, elle aussi, sur son titre la mention de l'emploi de premier violon que tenait l'auteur à l'orchestre de Conti[3]. Elle parut au début de 1769[4]; Vachon appose sur l'exemplaire de la bibliothèque du Conservatoire la signature ci-après :

Le 15 décembre 1766, Vachon s'associait encore à Trial pour écrire la musique d'une pièce que l'on représentait à la Comédie italienne sous le titre d'*Ésope à Cythère;* c'était une comédie en un acte mêlée d'ariettes dont Dancourt avait signé le livret, bien que celui-ci comptât plusieurs pères. « On accuse plusieurs auteurs des paroles d'*Esope à Cythère,* lit-on dans la *Correspondance littéraire*... On prétend que Dancourt, jadis arlequin à Berlin, aujourd'hui comédien de province, en a fourni le fond, et que Favart, Anseaume, l'abbé de Voisenon et M. de Pont-de-Vesle ont brodé dessus. Je ne conseille à aucun de ces brodeurs de s'en vanter, si sa réputation lui est chère; ils ont fait là, sur un bien mauvais fond, une bien plate broderie[5]. » « Cette pièce, écrit Bachaumont, n'est que le cadre d'une critique sanglante des deux autres spectacles; elle n'a d'autre mérite que des ordures assez grossières et des épigrammes vives qui font sourire la malignité[6]. » Dancourt ne jouait là que le rôle de prête-nom. Ses complices s'en donnaient à cœur joie sur le dos de l'Opéra. « Le seigneur Opéra, poursuit Grimm, se refuse à tous les expédients de guérison qu'on lui propose et dont le principal est de changer son récitatif. Il veut se tenir invariablement à son vieux système et on lui prédit la mort[7]. » Aussi, comme le rapporte Bachaumont, la nouvelle comédie faisait-elle un bruit de tous les diables, en dépit des efforts de Rebel et Francœur pour obtenir la suppression des outrages qu'elle déversait abondamment sur leur maison[8].

1. *Six* | *Sonates* | *A* | *Violon seul* | *Et* | *Basse* | *Composées* | *Par M. Vachon* | *Gravées par Mme Leclair* | *Œuvre Ier* | Prix 7 livres, 4 sols | A Paris | chez | M. De la Chevardière, rue du Roule, à la Croix d'Or | M. Bayard, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or | Mlle Castagnery, rue des Prouvaires, à la Musique Royale | MM. Les Frères Legoux, place des Cordeliers à Lyon | M. Magoy, Md rue des Carmes à Rouen | A. P. D. R.

2. *Annonces,* lundi 30 novembre 1761, p. 746. Chez la Chevardière, rue du Roule.

3. *Six* | *Sonates* | *A Violon seul et Basse* | *Composées* | *Par* | *M. Vachon* | *Premier Violon de S. A. S. M.* | *Le Prince de Conty* | *Gravées par le sieur Huguet.* | *Prix 7 livres 4 sols* | *Œuvre IIIe.* | A Paris | chez l'auteur, rue Sainte-Anne, au coin de la rue Neuve des Petits-Champs | Et aux Adresses ordinaires de musique | A. P. D. R. |

4. *Annonces*, 9 janvier 1769, p. 26.

5. *Correspondance littéraire*, t. VII, janvier 1767, p. 198.

6. *Mémoires secrets,* t. III, 1766, p. 126.

7. *Correspondance littéraire,* t. VII, p. 199.

8. *Mercure*, janv. I, 1767, p. 188, et janv. II, 1767, p. 154. « Les spectateurs de bon goût, écrit le *Mercure* (janvier I, 1767), n'ont pas vu, sans quelques censures, ressusciter cette ancienne manière de plaisanter, qui n'est plus du ton

La musique de Vachon et Trial n'a pas une meilleure presse, et Grimm la foudroie sans ménagements : « Sans l'ombre d'idées, elle répond parfaitement par sa platitude au mérite du poème... Le moyen de faire un air sur une fable! Cela est aussi aisé que de mettre en musique les madrigaux de Quinault[1]. » Grimm profitait de la circonstance pour tomber une fois de plus sur la musique française. En revanche, les *Affiches* estimaient la partition « très agréable », et qualifiaient Trial et Vachon de « bons compositeurs ».

Elles terminaient leur compte rendu de la pièce par les lignes suivantes, empreintes de sagesse et d'impartialité : « Les partisans de l'opéra la trouvent, comme de raison, détestable; les partisans du nouveau genre des Italiens la trouvent charmante; les gens désintéressés, sans exagérer son mérite et sans l'examiner trop sévèrement, s'en amusent[2]. »

Malgré le peu de succès de cette comédie, Vachon, moins d'un an après, revenait à la charge à la Comédie italienne avec *Les Femmes et le Secret*, opéra-comique dont les paroles étaient de M. Quétant[3]. Aussitôt, l'acharné critique de la *Correspondance littéraire* de poursuivre ses virulentes attaques contre les deux auteurs : « Prenez M. Quétant et M. Vachon, pilez-les ensemble dans un mortier, et vous n'en tirerez pas un grain de génie. Le premier a pourtant fait l'opéra-comique du *Maréchal*, qui n'est pas sans mérite, et le second... ne sait pas faire un air. » Suit un éreintement en règle de l'infortuné Vachon. « Il ne lui vient rien et il tourne court. Un compositeur de cette force qui aurait l'insolence de se montrer sur un théâtre d'Italie ou d'Allemagne serait chassé à coups de sifflets avant la reprise de son premier air[4]. »

Mais Vachon n'avait pas le découragement facile, puisque, le 18 août 1769, il tâtait à nouveau de la musique lyrique, et cette fois à l'Opéra, dans un spectacle coupé composé de *La Provençale* et d'*Anacréon* auxquels il joignait un acte nouveau intitulé *Hippomène et Atalante*[5]. L'insuccès de cette mixture fut absolu, et Bachaumont l'enregistre sans fard. Après avoir constaté la froideur avec laquelle le public accueillit *La Provençale et Anacréon*, il ajoute : « L'acte nouveau n'a pas eu plus de succès. Le sieur Vachon avait eu la modestie ou la prudence de céder le pas à son maître, et le pas en musique est d'être joué le dernier; il a d'autant mieux fait qu'il est à croire que l'on aurait pu soutenir cet

actuel, et que les pièces à ariettes semblaient avoir bannie pour toujours. » Le journal reconnaît cependant que « l'affluence est considérable » à la Comédie italienne. Dans le n° de janvier II, 1767, on lit : « On a quitté la pièce d'*Esope à Cythère* après la 9e représentation. » (P. 154.)

1. *Correspondance littéraire*, t. VII, p. 198. — « Je commence à désespérer, déclarait Grimm, de voir jamais la musique s'établir en France. »

2. *Affiches* du mercredi 24 décembre 1766, p. 208.

3. Le sujet en était tiré d'un conte de La Fontaine. Les *Anecdotes dramatiques* (t. II, supplément, p. 382) transcrivent mal le titre de la pièce et l'écrivent : *La Femme et le Secret*. La 1re représentation eut lieu le 9 novembre 1767. Cf. *Mercure*, septembre 1769, p. 159.

Les *Affiches, annonces et avis divers* portent l'appréciation suivante : « Le jeu naturel des acteurs et les agréments de la musique ont assez bien soutenu cette pièce, et elle a eu plusieurs représentations. » (*Affiches* du mercredi 23 décembre 1767, p. 204.) — Antoine-François Quétant (Paris, 1733-1823) écrivit de nombreuses pièces pour les théâtres du boulevard, dont *Le Maréchal ferrant*, mis en musique par Philidor, et *Le Serrurier*, mis en musique par Kohault. Il traduisit *La Science du bonhomme Richard* de Benjamin Franklin (1778).

4. *Correspondance littéraire*, t. VII, pp. 498-499.

5. *La Provençale* était un acte des *Fêtes de Thalie*, ballet de Lafont et Mouret, représenté pour la 1re fois le 14 août 1714. L'acte de *La Provençale* fut introduit le 17 septembre 1722. *Anacréon* était le 3e acte des *Surprises de l'Amour*, ballet en 4 actes de Bernard et Rameau, représenté pour la 1re fois le 31 mai 1757.

intermède après celui d'*Anacréon*. Si Le Gros n'eût pas chanté, *Hippomène et Atalante* tombaient tout à plat[1]. »

On conçoit sans peine qu'après des tentatives aussi malheureuses, Vachon se soit efforcé d'échapper à la mauvaise fortune en cherchant les dédommagements que pouvait lui offrir son talent de violoniste. De ce talent, La Dixmerie nous a laissé une appréciation intéressante; citant Le Vachon (sic), L'Abbé, Canavas, Piffet, Moria comme jouissant « d'une réputation brillante et méritée », il ajoute : « Le premier s'attache moins à nous surprendre qu'à nous toucher, et c'est un genre de succès dont il jouit toutes les fois qu'il se fait entendre[2]. »

D'après M. F.-A. Gruyer, c'est entre 1765 et 1770 que Carmontelle dessina le portrait de Vachon que nous reproduisons ci-contre, et qui représente le violoniste exécutant, devant un parc, une symphonie concertante avec deux de ses collègues à la musique du prince de Conti, le célèbre violoncelliste Duport et le corniste Rodolphe; Vernier joue du hautbois, tandis que, debout derrière Duport, Provers suit l'exécution, la partition à la main. Vachon et Duport sont habillés de gris[3].

D'après Pohl, Vachon se serait rendu à Londres en 1772 pour y donner des concerts[4]; c'est probablement lors de son séjour en Angleterre qu'il publia son œuvre IV, *Six trios pour deux violons et la basse*, qui parurent chez l'éditeur Napier à Londres[5], mais l'œuvre V, composée de *Six trios pour deux violons et violoncelle*, qu'il dédiait à M. de La Borde, premier valet de chambre du roi, vit le jour à Paris et se vendait chez l'auteur, rue Sainte-Anne, au coin de la rue Neuve des Petits-Champs[6]. Au mois de mai 1773, Vachon reprenait ses tentatives de musique lyrique à la Comédie italienne, où, le samedi 8 mai, on représentait, pour la première fois, *Sara ou la Fermière écossaise*; c'était une comédie en deux actes mêlée d'ariettes dues à la plume de M. Collet de Messine, jeune avocat au Parlement, et tirée d'un conte de M. de Saint-Lambert[7]. Une fois de plus, le succès échappa à l'infortuné musicien, bien que le *Mercure* déclarât la musique de *Sara* « agréable en général et d'un chant naturel et facile[8] ». Mais Grimm, impitoyablement attaché à ses clichés germaniques, assenait de nouveaux coups au pauvre

1. *Mémoires secrets*, t. XIX, 20 août 1769, pp. 132-133.

2. La Dixmerie, *Les Deux Ages du goût*, p. 500.

3. Voir F.-A. Gruyer : *Chantilly, Les Portraits de Carmontelle*, 1902, pp. 318-320.

4. Voir : C. F. Pohl, *Mozart und Haydn in London*, t. II, p. 370. *Tabellarische Uebersicht sämmtlicher in den Jahren 1750 bis.* 1795 (*incl.*) *in London öffentlich aufgetretenen Virtuosen und Virtuosinnen.*

5. *Six | Trios for two | Violins and a Thorough Bass for the | Harpsichord | composed by | P. Vachon | Opera IV.* London, W. Napier (s. d.)

6. *Six | Trios | Pour | Deux Violons et Violoncelle | Dédiés | A Monsieur de la Borde | Premier Vallet de Chambre du Roy | Par | P. Vachon | Premier Violon de S. A. S. Monseignenr le Prince de Conti | Œuvre V^e^.* | Prix 7 livres, 4 sols | Gravé par Mlle Vendôme et le sieur Moria | A Paris | chès l'auteur, rue Sainte-Anne, au coin de la rue Neuve des Petits-Champs. | A. P. D. R. | De l'imprimerie de Richomme.

La mention « Gravé par Mlle Vendôme et le sieur Moria » permet de situer approximativement l'œuvre V aux environs de 1770-1772, car l'association Vendôme-Moria remonte à cette époque. Cf. G. Cucuel, *Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au dix-huitième siècle* (*Recueil de la Société internationale de Musique*, janvier-mars 1913, p. 248).

7. *Correspondance littéraire*, t. X, p. 244. *Sara ou la Fermière écossaise*, comédie en 2 actes et en vers, mêlée d'ariettes par M. Collet de Messine; représentée pour la première fois par les Comédiens ordinaires du roi le 8 mai 1773. Musique de M. Vachon, Paris, J.-A. Durand-Dufrenoy, libraire, rue des Noyers, 1773, in-8°. Prix, 1 livre 10 sols (*Journal des Beaux Arts*, août 1773, pp. 366-367). Cette feuille déclarait que les « applaudissemens ont été partagés entre le Poète et le Musicien » et citait, en particulier, l'ariette : « Mes regards ont vu le soleil. »

8. *Mercure*, juin 1773, pp. 156-157. *Sara ou la Fermière écossaise* est annoncée dans les *Annonces* du 14 juin 1773, p. 535.



PORTRAIT DE P. VACHON, PAR CARMONTELLE
(A droite, Vernier; à gauche, Rodolphe, Provers et Duport.)
(Musée Condé à Chantilly.)

Vachon : « Ce qui a nui le plus au succès de *Sara,* écrivait-il, c'est la médiocrité de la musique. Le sieur Vachon compose dans le goût français; il a quelques idées de chant assez heureuses, mais sa musique en général est plate et monotone, et il en avait mis dans ce petit ouvrage beaucoup plus qu'il n'en pouvait supporter[1]. »

Vachon avait pris, à la date du 22 avril 1773, un privilège général valable six ans, à l'aide duquel il publia son œuvre VII, *Six quatuors pour deux violons, alto et basse,* dédiée au comte de Guines, ambassadeur du roi de France près de Sa Majesté britannique[2]. L'œuvre VI consistait aussi en quatuors, mais nous n'en connaissons pas la date. Vachon était, du reste, au dire de La Borde, un spécialiste du quatuor[3], et il laissa un grand nombre de compositions de ce genre, puisque, d'après Fétis et Eitner, ses œuvres IX et XI seraient des quatuors pour deux violons, alto et basse. A ce point de vue, Vachon mérite une place à part dans notre littérature instrumentale, car il fut, avec Gossec et le chevalier de Saint-Georges, un des premiers musiciens français qui aient composé des quatuors à cordes. En novembre 1769, le *Mercure* signalait un quartetto avec flûte ou violon de Roze ; puis, en janvier 1770, l'*Avant-Coureur* annonce six quatuors par Gossec (œuv. XIV), suivis en avril 1772 des six quatuors de l'œuvre XV du même maître[4]. On voit donc que les quatuors de Vachon, publiés au mois d'avril 1773, arrivent en bon rang.

De 1774 à 1784, la carrière de Pierre Vachon nous échappe; il quitta la France pour se rendre à l'étranger, et, au dire de Cramer, il était, en 1784, musicien de la cour palatine, puis, à partir de 1786, concertmeister à l'orchestre royal de Berlin, aux côtés de Benda. D'autre part, Ledebur rapporte que, venu en Allemagne en 1784, Vachon remporta de tels succès à Berlin que le prince de Prusse l'engagea dans sa Chapelle en qualité de concertmeister[5]. A ce propos, nous rappellerons les anecdotes que relatait Carl Ditters von Dittersdorf lors de l'exécution de son *Doktor Apotheker* au théâtre de Charlottenburg en 1789. En raison des dimensions restreintes du théâtre de l'Orangerie à Charlottenburg, l'orchestre que dirigeait Ditters ne pouvait comporter plus de trente-six personnes : « M. Vachon, premier violon de l'orchestre royal, écrit Ditters dans son autobiographie, l'un de mes amis berlinois, choisit les meilleurs éléments parmi cet orchestre, et je dois reconnaître que mon œuvre fut superbement interprétée. Dès la première répétition, je n'eus aucun reproche à adresser, ni aux chœurs, ni aux solistes, ni à l'orchestre, si ce n'est une bagatelle, une tenue de point d'orgue. Après la répétition, l'orchestre me demanda si j'étais satis-

1. *Correspondance littéraire,* p. 245. La pièce ne fut jouée que six ou sept fois.

2. G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle* (*Recueil de la Société internationale de Musique,* janvier, mars 1912, p. 391). Le *Mercure* d'octobre I, 1773, annonçait cette œuvre VII de quatuors : « *Six Quatuors pour 2 violons, alto et basso,* dédiés à M. le C[te] de Guines, maréchal des camps et armées du roi, inspecteur de son infanterie et son ambassadeur près de S. M. britannique, par M. Vachon, 1[er] violon de S. A. S. M[gr] le prince de Conty, œuvre VII et 2[e] *Livre de Quatuors,* Paris, Venier (pp. 188-189). — L'œuvre VII qui porte le n° VIII dans certaines éditions du *Mercure,* est rappelée dans le n° d'octobre II 1773, p. 188. Voir aussi le *Journal de Musique,* 1773, n° 3, pp. 75, 76.

3. « L'un des plus agréables violons qu'on ait entendus surtout dans le trio et le quatuor. » La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne,* t. III, p. 488.

4. *Avant-Coureur,* 15 janvier 1770, p. 36. *Mercure,* février 1770, p. 165. *Mercure,* août II, 1772, p. 198. Voir sur les œuvres de Gossec l'ouvrage de G. Cucuel : *Etudes sur un orchestre au dix-huitième siècle,* p. 45.

5. Ledebur : *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart,* Berlin, 1861, pp. 612-613.

fait : « Je suis aussi enchanté, Messieurs, répondis-je, que vous pouvez l'être de ma direction. » Vachon me dit alors : « Voilà ce qu'on appelle diriger l'orchestre, sans faire tant de bruit et de grimaces inutiles, qui ne servent qu'à barbouiller l'orchestre! » Le roi était présent et complimenta tout le monde; se tournant vers Vachon, il lui dit : « Monsieur de Dittersdorf est très content de vous. » Alors, le violoniste de répondre : « Ah, sire! sous sa direction, nous sommes prêts à le suivre au milieu de l'enfer[1]! » Les archives de l'ancienne Maison royale de Prusse permettent de suivre Vachon dans sa nouvelle situation. C'est ainsi que parmi les musiciens de Postdam qui, durant le quartier du 25 septembre 1790 au 25 décembre de la même année, touchent chacun dix thalers, on rencontre : « M. Waschon[2] ». De même, les états d'émargement de la caisse de la Cour portent de 1790 à 1797 la mention du traitement du « violoniste » Vachon. Ce traitement est de 1 000 thalers de 1790 à 1795; il s'élève à 1 400 thalers en 1795-1796, tandis que celui du concertmeister Benda ne dépasse pas 1 200 thalers[3]. Puis, en 1798-1799, Benda et Vachon figurent comme retraités à raison de 800 thalers chacun[4]. La comptabilité royale enregistre le chiffre de la pension de Vachon jusqu'en 1803. A la date du 27 octobre 1803, un fonctionnaire du Cabinet du roi de Prusse, Von der Reck, annonce au souverain la mort du musicien, survenue le 7 octobre de cette année. Le violoniste laissait une veuve, et un legs de cent frédérics d'or en faveur des veuves des musiciens de l'orchestre. Von der Reck demandait en même temps la délivrance des trois premiers quartiers de la pension de 800 thalers dont jouissait le défunt. Cette demande fut agréée le 12 novembre 1803[5]; elle nous donne la date, 7 octobre 1803, de la mort de Vachon, que Gerber et Ledebur placent en 1802[6].

II

Rappelons ici les œuvres de violon de Pierre Vachon que nous connaissons.

I. *Six Sonates à Violon seul et Basse,* Œuvre I (avant l'automne 1761).
II. *Six Symphonies à 4 parties*, Œuvre II (1761).
III. *Sonates à Violon seul et Basse,* Œuvre III (s. d.) (postérieures à 1761).
IV. *Six Trios for two Violins a Thorough Bass for the Harpsichord,* Œuvre IV (vers 1772).
V. *Six Trios pour deux Violons et Violoncelle,* Œuvre V (vers 1772).
VI. *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse*, Œuvre VII (1773).

1. *Mémoires de Carl Ditters von Dittersdorff*, traduction de M. Paul Magnette, in *Guide musical,* 1910, n° du 6 novembre, pp. 717-718. — Nous rappellerons ici que les *Mémoires* de Ditters von Dittersdorff parurent chez Breitkopf en 1801, et qu'une édition allemande en a été récemment publiée par le docteur Istel. Vachon, d'après L. Schneider, était en outre concertmeister à l'Opéra de Berlin, en même temps que Benda (L. Schneider : *Geschichte der Oper und des Königlischen Opernhauses in Berlin.* Berlin, 1852 p. 214).

2. *Sämtl Musicis aus Postdam erhalten hierdurch jeder 10 Thlr Quartier Geld vom 25 septber-25 december*. Etat daté du 25 décembre 1790. Communiqué, ainsi que les documents qui vont suivre, par Mlle Alicia Simon, que nous remercions de son obligeance.

3. *Etat der Königl Hofstaats Casse* (Rep. XII, B. n° 10) *Pro Trinitate,* 1790-1791 à 1797-1798. L'état de 1790-91 porte (f° 27) la signature au crayon de Vachon.

4. *Ibid.*, 1798-1803.

5. *Acta des Königl. Kabinets betreff. die Mitglieder der Gr. Oper, der Kgl. Kapelle und des Ballets,* vol. III, f°s 24, 26.
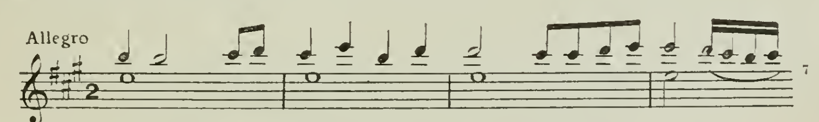
6. E.-L. Gerber. *Neues Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler,...* Leipzig, 1812, t. IV, p. 419. — Ledebur, *loco cit.*, p. 613.

Il convient d'ajouter à ces œuvres diverses compositions instrumentales citées par Ledebur et Eitner. Les deux *Sonates pour violon et basse* conservées en manuscrit à la bibliothèque du Conservatoire sont respectivement les Sonates V et I de l'œuvre III.

Morphologie. — Les sonates de l'œuvre I, toutes en trois mouvements, appartiennent, soit au type B, A, B'[1], soit au type A, B, B'[2]; il en est de même de celles de l'œuvre III. Lorsque le mouvement lent occupe le centre de la composition, il s'établit à la dominante, à la sous-dominante, au relatif ou au mineur sur la même tonique. Quant au morceau servant de conclusion, et qui, dans quatre cas sur douze, consiste en un *Menuet,* il admet fréquemment des variations[3]. Nous avons déjà constaté bien souvent l'habitude qui tend à s'implanter chez les musiciens, à partir de 1750, de terminer leurs sonates par des thèmes variés. Des deux recueils de trios, le premier (œuvre IV) offre cette particularité que toutes les œuvres dont il se compose, et que Vachon intitule *Sonates,* ne comprennent que deux mouvements; on trouve en tête de ces *Trios-Sonates* un *Allegro non tanto* ou un *Andantino,* et comme pièce finale un *Minuetto*[4] ou un *Allegretto*[5].

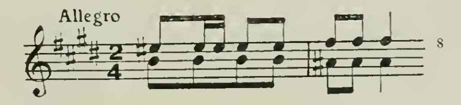
Le deuxième livre de trios, œuvre V, ne présente le dispositif en deux mouvements que dans le Trio I; les cinq autres rentrent dans le cadre ternaire, avec, comme pièce médiane, un *Adagio* d'allure modérée, et qui reçoit l'épithète de *grazioso,* ou l'atténuation *non tanto*[6]. Le Trio V ne se compose que de morceaux animés : un *Allegro* initial, une *Chasse* (*Allegretto* 6/8), puis un *Minuetto.* Cette dernière pièce se place encore à la fin du Trio I et au milieu du Trio VI.

Thématique et composition. — Vachon possède une écriture extrêmement violonistique et ouvrage parfois son style jusqu'à l'excès. Il reste encore fidèle à l'écriture serrée, complexe, bariolée de triolets et de batteries si en faveur aux environs de 1750. Habile technicien, Vachon fait un usage fréquent du jeu en doubles cordes et s'attache aux recherches de sonorité. C'est ainsi qu'il affectionne les pédales inférieures et supérieures :



7

Au reste, notre auteur est un délicat, friand d'harmonies raffinées et d'intervalles altérés : l'*Allegro* 2/4 de la Sonate VI (œuvre I) contient un passage où les quartes augmentées alternent avec des sixtes mineures et qui débute un peu comme le *Caprice* 14 de Paganini :



8

Conformément à l'habitude des violonistes contemporains, il soutient par un

1. Sonates I, II, III, V.
2. Sonates IV, VI.
3. Ainsi l'*Allegretto Gratioso* 3/4 qui sert de conclusion à la Sonate II et le *Minuetto Gratioso* final de la Sonata VI (*Œuvre I*) comportent chacun trois variations.
4. Sonates I, III, IV, V.
5. Sonates II, VI.
6. Trios III et IV (*Œuvre* V).
7. *Allegro* 2 de la Sonate II (*Œuvre* I).
8. *Allegro* 2/4, Sonata VI (*Ibid.*).
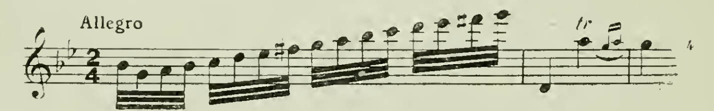
Tasto solo les passages où le violon brille de tout son éclat[1]. De plus, sa mélodie présente souvent les menues figurations ornementales dont se pare celle de Gaviniès. Comme chez le maître bordelais, des essaims de petites notes viennent bourdonner autour des thèmes; coulés et grupetti s'abattent sur l'architecture mélodique pour l'adoucir, l'enrubanner et aussi pour l'affadir. Voici un thème d'*Adagio* qui rappelle complètement la manière du musicien des *Vingt-quatre Matinées* :



[2]

On voit figurer ici le signe < dont Vachon, comme Capron, se sert à l'effet de marquer une augmentation de son. Rappelons que déjà Toinon en faisait usage et que Geminiani le signale dans sa *Méthode* de 1752. De semblables dispositifs ne sont pas rares chez Vachon; il s'agit là d'une sorte de lieu commun musical, mis à la mode par Gaviniès, et que ses épigones exploitent à l'envi. L'appogiature interne d'un passage de l'*Adagio* d'une sonate de l'œuvre III[3] est encore tout à fait dans l'esprit des œuvres de Gaviniès.
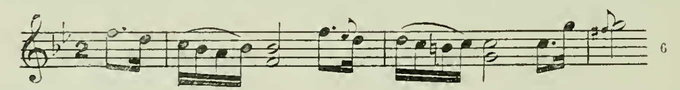
Vachon aime aussi semer sa mélodie de cassures brusques. Nous constaterons le même caractère dans celle de Capron. Notre auteur monte crânement à l'aigu pour retomber d'un seul coup dans le grave :



[4]

C'est là, du reste, une pratique commune à la plupart des violonistes de l'époque pour préparer les cadences.

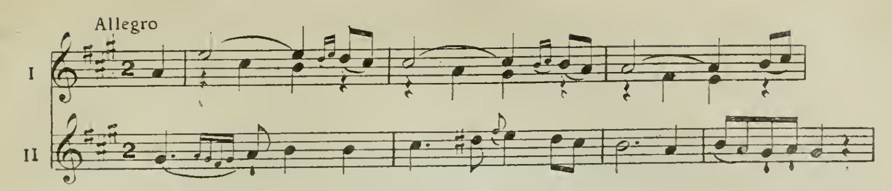
Enfin, à l'imitation de Gaviniès, il pratique les mouvements chromatiques ascendants[5]; il glisse aussi, dans son écriture, le grupetto à la tierce inférieure que le style symphonique de l'époque met si souvent à contribution :


[6]

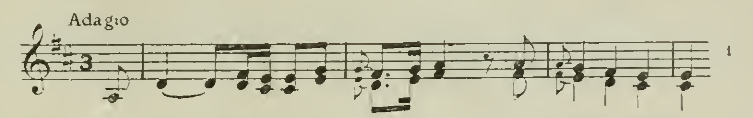
Nous ajouterons que le *Vorhalt* de Mannheim ne lui est pas inconnu.

Au point de vue de la composition, les *Allegros* de Pierre Vachon sont fréquemment bithématiques avec réexposition complète après le développement[7]. Le musicien donne à ses deux thèmes des aspects aussi dissemblables que possible, ainsi qu'on pourra en juger par l'exemple suivant que nous empruntons à la Sonate III de l'œuvre III :

1. On rencontre le *Tasto solo* dans les Sonates I, II, V (*Ibid.*).
2. *Adagio* 6/8, Sonata II (*Œuvre* III).
3. *Adagio* 3, Sonata IV (*Ibid.*).
Cet *Adagio* a été publié par M. A. Schering dans *Alte Meister des Violinspiels*, Peters, nº 9.
4. *Allegro* 2/4, même Sonate.
5. *Allegro* 2, Sonata II (*Œuvre* I).
6. *Adagio* 2, Sonata I (*Ibid.*).
7. Sonates I, II, III, IV (*Ibid.*).



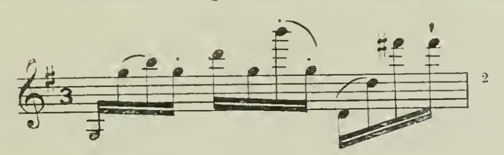
Nous noterons encore que Vachon ne néglige pas le registre grave de son instrument; comme la plupart des violonistes de son temps, il en connaît les ressources, et place des mélodies entières dans ce registre; il les alourdit et les approfondit encore en les écrivant en doubles cordes :



Dans ses *Trios*, notre auteur traite généralement les deux violons à la tierce ou à la sixte, et ne charge pas la basse de trop de figurations; parfois, le deuxième violon marche avec la basse, et tous deux établissent une atmosphère de battements légers au sein de laquelle le premier violon dessine, en solo, les contours de la mélodie, comme dans l'*Allegro non tanto* de la Sonate I de l'œuvre IV.
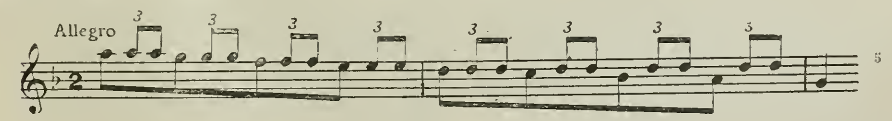
On a vu, plus haut, que Vachon affectait un signe spécial au renforcement de la sonorité, ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs de se servir du mot *crescendo;* il porte l'attention la plus minutieuse à la dynamique; ses sonates et ses trios sont remplis d'indications précises : *p*, *f*., *cresc.*, *rinf.*, *pianissimo*.

Technique. — Pierre Vachon est un instrumentiste extrêmement habile; sous ses doigts, des gammes brillantes s'élancent, en fusées, vers l'aigu, ou bien des batteries audacieuses nécessitent l'emploi de la sixième position :
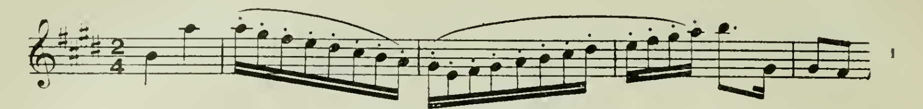


Sa remarquable virtuosité s'affiche encore dans le jeu en doubles cordes qu'il pratique à l'aigu[3], et dans l'utilisation fréquente de pédales tenues dont nous avons donné ci-dessus un exemple d'exécution malaisée; Vachon réalise même des pédales trillées[4].

Les traits en sixtes abondent dans son œuvre, et aussi les passages en bariolage sur deux cordes :
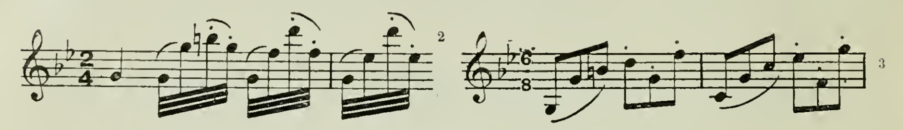


1. *Adagio* 3, Sonata III (*Œuvre* III).
2. *Minuetto* 3 (*Ibid.*).
3. *Adagio* C, Sonata I (*Œuvre* III). *Adagio* 3, Sonata IV (*Œuvre* III).
4. *Allegretto* 3, Sonata II (2e variation) (*Œuvre* I).
5. *Allegro* 2, Sonata I (*Ibid.*).

Quant à l'archet de notre violoniste, on ne peut qu'admirer sa souplesse, sa légèreté et la facilité avec laquelle il s'ingénie à varier l'articulation. Vachon exécute le *staccato* en poussant et en tirant :



Il effectue, dans ses arpèges, un mélange de *lié* et de *staccato,* ou bien de *lié* et de *martelé* :



Vachon a certainement étudié l'*Arte del Arco* de Tartini, et s'est inspiré de la merveilleuse variété que le maître padouan impose à ses coups d'archet. A ce point de vue, la troisième variation du *Minuetto* de la sixième Sonate (œuvre I) témoigne de la grande adresse de notre violoniste. Vachon y accumule toutes les modalités de l'articulation : notes liées par deux, *staccato, détaché, sautillé,* ligatures contrariées par de brusques *détachés,* etc.

Joseph Touchemoulin.

Nous sommes mal informé sur ce violoniste, dont toute la carrière s'écoula hors de France. Fétis, Mettenleiter et Eitner le font naître à Châlons en 1727[4]. Or, l'état civil de Châlons-sur-Marne ne porte aucune trace de Touchemoulin à cette date. On ne rencontre pas davantage l'acte de naissance du musicien dans les registres des six paroisses de Chalon-sur-Saône, de 1725 à 1730. Cependant, le nom de Touchemoulin est relativement fréquent dans le Louhannais et dans le Mâconnais[5]. Toujours est-il qu'il vint de bonne heure à Bonn, où nous le rencontrons en 1753, comme musicien de la cour de l'Électeur Clemens August. Le 11 mars de cette année, Touchemoulin, qui avait su s'attirer la faveur de l'Électeur et qui, selon Gerber, s'était rendu en Italie afin d'y prendre des leçons de Tartini, recevait, en qualité de « Hof musikus », une rémunération, très élevée pour son âge, de 1 000 gulden[6]. Dès cette époque, il se livrait à la composition de symphonies inspirées par celles des Mannheimistes, et le jour de l'Assomption de 1754, le Concert spirituel accueillait une de ses productions, une symphonie à cors de chasse exécutée au début de la séance. Touchemoulin est désigné alors, par le *Mercure,* comme premier violon de Sa Majesté le roi de Pologne, Électeur de Saxe[7]. Puis,

1. *Allegro* 2/4, Sonata VI (*Œuvre* I).
2. *Allegro* 2/4, Sonata I (*Œuvre* III).
3. *Allegro* 6/8, Sonata II (*Ibid.*).
4. Fétis VIII, p. 245. Dr Dominicus Mettenleiter : *Musikgeschichte der Stadt Regensburg, aus Archivalien und sonstigen Quellen bearbeitet* (1866), p. 282. Eitner, IX, pp. 436-437. Le nom de ce musicien s'orthographie aussi Touchmolin.
5. Communiqué par M. l'Archiviste municipal de Chalon-sur-Saône.
6. Thayer : *Ludwig van Beethoven's Leben* (1866) I, p. 32. Mettenleiter, *loco cit.*, p. 282.
7. *Mercure,* septembre 1754, p. 188.

lorsque, le 2 avril 1757, Huberty prenait un privilège de dix ans, à l'effet de publier diverses œuvres instrumentales d'auteurs étrangers, il faisait figurer sur ce privilège le nom de Touchemoulin avec son œuvre I[1]. Les *Affiches* du 9 avril 1761 en annonçaient la publication à Paris; c'étaient *Six Symphonies à 4 parties obligées avec cors de chasse ad libitum*, dont l'auteur s'intitulait « maître de chapelle de l'Électeur de Cologne[2] ».

C'est qu'en effet le violoniste français remplaçait, dès le début de 1761, le capellmeister Joseph Zudoli[3], au grand mécontentement, dit Thayer, d'un candidat plus âgé que lui et que nous allons retrouver tout à l'heure[4]. Mais, au mois de février, l'Électeur Clemens August mourait, et son successeur, Max Friedrich, imposait au maître de chapelle une diminution de traitement de 400 thalers. Touchemoulin donna alors sa démission.

Aussitôt, le candidat précédemment évincé, et qui n'était autre que Ludwig van Beethoven, le père de l'illustre musicien, d'écrire à l'Électeur pour solliciter la place de capellmeister devenue vacante.

Aux termes de cette lettre, que citent Thayer et M. Prod'homme[5], van Beethoven expose que « le Dousmolin » lui avait été préféré « par recommandation particulière », et cela « illégalement ». Sacrifié à un intrigant, il avait dû se soumettre à son sort[6]. Beethoven ajoutait : « Mais depuis, le capellmestr Dousmolin a donné réellement ou sollicité sa démission ; » sur l'ordre du baron Belderbusch, lui, Beethoven avait « recommencé *de novo* à remplir sa charge ». Il insistait donc pour obtenir sa nomination, qui fut accordée par décret du 16 juillet 1761, « par suite de la démission de notre ex-capellmeister Touche-Moulin et de la très humble demande de notre *bassiste* Ludwig van Beethoven[7] ». Cette place avait été promise à Beethoven, à la mort de Zudoli, mais la préférence donnée à Touchemoulin l'avait contraint à l'attendre presque une année.

Après la nomination de Beethoven comme maître de chapelle, Touchemoulin quitta Bonn pour entrer au service du prince de Tour et Taxis à Ratisbonne. C'est pendant son séjour à Ratisbonne qu'il publia à Paris, en octobre 1775, son œuvre II, deux *Concertos* à violon principal et orchestre, sur le titre desquels il se proclame « élève du célèbre Tartini[8] ».

Touchemoulin laissa à Ratisbonne la réputation d'un parfait honnête homme,

1. G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale en France...*, p. 389.

2. *Affiches, annonces*, jeudi 9 avril 1761, pp. 226-227.

Voici le titre donné par les *Affiches* à ces compositions :

Six Symphonies à 4 parties obligées, avec cors de chasse ad libitum, composées par Joseph Touchmolin, Mc de chapelle de l'Electeur de Cologne, mises au jour par M. Huberti, ordinaire de l'Académie royale de musique. Œuvre I. Prix 5 livres. On vend les parties de cors de chasse séparément.

A Paris, chez l'Editeur, rue du Chantre, à l'hôtel du Saint-Esprit, et aux adresses ordinaires; à Lyon, chez les frères le Goux, et à Rouen, chez les marchands de musique.

3. Thayer, *loco cit.*, p. 32. Joseph Zudoli remplissait les fonctions de capellmeister à la date du 24 juin 1753 (*Ibid.*, p. 28). Son nom se lit encore dans le Calendrier de 1760, et celui de Touchemoulin figure dans le même Calendrier et dans celui de 1761, mais en qualité de violoniste (*Ibid.*, p. 32).

4. *Ibid.*

5. Thayer, *loco cit.*, pp. 39-40. — J.-G. Prod'homme : *La Jeunesse de Beethoven* (1921), p. 34.

6. Thayer et Prod'homme, *loco cit.*

7. Thayer, I, pp. 40-41. — Prod'homme, p. 35.

8. *Annonces*, 26 octobre 1775, p. 982 : *Deux Concerto à violon principal, 1er et 2e dessus, alto et basse, hautbois ou flûtes et 2 cors ad libitum, composés par M. Touchemoulin, élève du célèbre Tartini, 1er violon et maître de concerts de M. le Prince de la Tour et Taxis, Œuvre II.*

Prix 7 livres 4 sols, chez le sieur Bailleux, md de musique ordinaire des Menus-Plaisirs, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or.

d'un père de famille exemplaire, et d'un fidèle serviteur. Dépourvu de ressources personnelles, il s'attachait consciencieusement à ses fonctions et mettait tous ses soins à donner une bonne éducation à ses trois enfants. La famille Touchemoulin, d'après Mettenleiter, offrait l'exemple de toutes les vertus domestiques et jouissait d'une considération méritée[1]. Sur l'artiste, nous sommes pauvrement documenté. Gerber le traite de « très remarquable compositeur[2] ». Schubart, après avoir tracé un tableau satirique du milieu musical de la cour de Ratisbonne où, cependant, d'après lui, les princesses «jouaient du clavicorde comme des anges », relate que Touchesmoulin (sic) y remplit durant de longues années la charge de capellmeister. Son goût, dit-il, est « tout à fait français, mou et doucereux ». Pourtant, il concède qu'il joue du violon avec force, mais «dans une manière qui ne saurait plaire à tout le monde »[3]. Nous voilà bien avancés ! D'autre part, après avoir dressé un inventaire sommaire des œuvres de Touchemoulin, Mettenleiter, tout en vantant la facture de celles-ci, se livre à quelques réserves sur les qualités d'invention du musicien, qu'il estime faibles. D'après lui, Touchemoulin a laissé des symphonies, de nombreuses pièces de flûte et plusieurs compositions lyriques, dont *Annette et Lubin, Der rasende Roland, Il voto,* puis quelques œuvres de musique religieuse, une *Messe* et un *Tantum ergo*[4]. Eitner ne signale que quatre *Sonates pour violon et basse continue* conservées en manuscrit à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, deux *Symphonies* manuscrites, à Berlin, et trois *Concerts* pour clavecin et petit orchestre, à Darmstadt[5].

La bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles possède le livret de *Der rasende Roland,* signalé par Mettenleiter. Cette pièce est un « dramma semigiocoso» dû à Friggieri et portant le titre de *I Furori di Orlando ;* elle fut représentée au théâtre de Ratisbonne par ordre du prince de la Tour et Taxis, et comprend trois actes précédés d'un *Avvertissement aux amateurs du spectacle,* rédigé en français et en allemand[6]. Friggieri s'y montre sévère à l'égard des opéras-comiques italiens, où on ne trouve « ni conduite, ni intérêt, ni sens commun ». Ces mauvaises farces sont l'« œuvre de rimailleurs sans talent». En réalité, *I Furori di Orlando*, qui reprennent le thème de l'Arioste, constituent plutôt un drame lyrique, dont un des rimailleurs fustigés par Friggieri avait déjà donné une version «farcie de mille défauts ». Le librettiste signale les principales modifications et adjonctions qu'il a fait subir à cette version, et s'élève en d'excellents termes contre les préjugés nationaux en musique :

« J'ai rejeté avec dédain, écrit-il, une mauvaise plaisanterie qui devenoit une

1. Mettenleiter, *loco cit.*, p. 282.
2. Gerber, *Neues Lexikon der Tonkünstler*, IV, p. 377.
3. Schubart (Ch. Fr. D.), *Ideen zur einer Ästhetik der Tonkunst* (1806), pp. 189-190.
4. Mettenleiter, *loco cit.*, p. 282.
5. Eitner, *loco c t.*

Les 4 sonates de Touchemoulin du Conservatoire de Bruxelles sont manuscrites, in-f° obl., et portent respectivement les n°s 60, 61, 62, 63. Chacune d'elles a le titre ci-après :

Sonata | *A Violino solo* | *e Basso* | *Del Signor Giuseppe* | *Touchemolin* | (Bib. du Conservatoire de Bruxelles, Litt. T, n° 5827.

6. Voici le titre du livret :

I Furori di Orlando | *Dramma semigiocoso* | *per* | *Musica* | *da rappresentarsi* | *nel Theatro di Ratisbona* | *per ordine* | *di* | *Sua Altezza Serenissima* | *il* | *Principe Regnante* | *della* | *Torre e Taxis* | *Principal-Commissario,* etc. (s. d.)

Au-dessous du titre, ce vers d'Horace :

Neque te ut miretur turba labores.
(Horat. *Sat.* X, lib. I.)

Nella Stamperia Zunckeliana.

L'autre page porte le titre en allemand : *Die Raserey en des Rolands.*

Après la liste des 9 personnages de la pièce, on lit :

« La Musica e del sig. Touchemolin, primo Violino e Direttore de Concerti di Sa Asa Sma il Principe della Torre e Tassis. » (Bib. du Conservatoire de Bruxelles, Litt. V, n° 20439.)

satire peu honette contre la Musique françoise, de telles sottises n'étant propres qu'à fomenter et maintenir cette haine déraisonnable, et ce mépris réciproque d'une Nation à une autre. Effet détestable des préjugés enfantés par la vanité et la bêtise[1]. » On ne saurait mieux dire.

Le livret permet de juger de l'importance de la partition : il y avait de nombreux *duettini,* des *arie,* des *cavatines,* des *terzetti.* Chaque acte se terminait par un volumineux finale avec des *tutti.* A plusieurs reprises, on trouve du *recitativo con instrumenti*[2]. Au IIe acte, l'arrivée de Roland furieux est annoncée par une brève symphonie qui sert d'introduction au récitatif[3].

Joseph Touchemoulin mourut à Ratisbonne le 25 octobre 1801, d'après Mettenleiter[4]. Il laissait un fils, Egidius, excellent violoniste, qu'il avait formé lui-même et qui, dès l'âge de douze ans, jouait les concertos les plus difficiles, mais auquel Schubart reprochait l'éducation « molle » reçue de son père[5].

II

De la musique instrumentale de Joseph Touchemoulin, seules les œuvres I et II furent publiées :

I. *6 Symphonies à 4 parties,* Œuvre I (1761).
II. *2 Concertos à violon principal,* Œuvre II (1775).

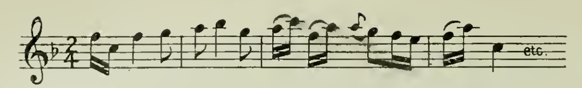
Nous ne connaissons que les quatre sonates de violon du Conservatoire de Bruxelles, qui ne portent pas de numéro d'œuvre, et qui ne furent probablement jamais gravées :

Sonate a Violino solo e Basso (vers 1770), auxquelles il faut joindre les symphonies manuscrites de Berlin et les trois *Concerts* de Darmstadt.

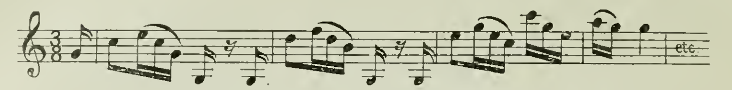
Morphologie. — Les quatre sonates du recueil de Bruxelles comprennent toutes trois mouvements. Trois d'entre elles rentrent dans le type B, A, B′ qui est alors presque définitivement établi, et dans lequel B représente un mouvement vif et A un mouvement lent. Seule la Sonate III (n° 62) débute par un *Adagio* C. Le mouvement lent central du cadre B, A, B′ s'écrit en mineur sur la tonique, ou à la dominante[6]. Quant à la pièce finale, elle consiste, dans les trois premières sonates, en un *Allegro*, un *Minuetto* ou un *Allegretto* variés. Seul, l'*Allegro* terminal de la quatrième Sonate ne comporte pas de variations. Le *Minuetto* de la deuxième Sonate s'accompagne de sept variations.

Thématique et composition. — Touchemoulin pratique largement, dans les mouvements lents, l'écriture saccadée, dramatique, voire sanglotante, à la mode de son temps[7], écriture au sein de laquelle il multiplie les figurations ornementales. Pour les pièces vives, il adopte soit des thèmes heurtés, issus de l'accord du ton[8], soit un début très caractéristique de sa manière et qui consiste en une brève incise de quarte descendante[9] :
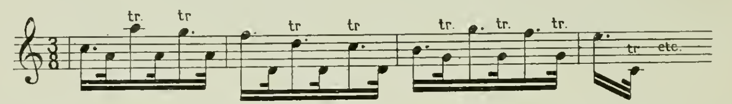
1. *Avertissement aux Amateurs du spectacle.*
2. Acte II, scène 8; acte III, scène 7.
3. Livret, p. 74.
4. Mettenleiter, *loco cit.*, p. 282.
5. Schubart, *loco cit.*, p. 190.
D'après Mettenleiter, Egidius Touchemoulin serait mort, âgé de soixante et onze ans, le 14 juillet 1830. On ne connaît pas d'œuvres de lui.
6. IVe Sonate (n° 63).
7. Voir, par exemple, le *Largo* 3/8 de la IIe Sonate (n° 61).
8. *Allegro* 2/4 de la IVe Sonate en *ut* majeur.
9. *Allegro* final 2/4 de la Ire Sonate. — *Allegro moderato* 3/4 de la IIIe Sonate.



Signalons le départ preste et pétillant de l'*Allegro* final de la quatrième Sonate :



Çà et là, on observe quelques traces de bithématisme, et l'*Allegro maestoso* de la première Sonate se construit nettement sur deux motifs différents, mais la réexposition régulière manque. Touchemoulin se lance dans l'aigu par dessins répétés[1], et emplit l'*Allegro moderato* 2/4 de la dernière Sonate de triolets très modulants. Enfin, on le voit ponctuer de trilles des figures saccadées[2] :



Technique. — Violoniste habile, notre musicien exécute des doubles trilles[3] et démanche jusqu'au *sol*[6] [4]. Ses sonates sont des œuvres honorables, sans plus.

Les Navoigille.

I

Trois violonistes de ce nom se sont fait connaître durant les dernières années du dix-huitième siècle. Deux d'entre eux, Guillaume, dit l'aîné, et Hubert, dit le cadet, acquirent une certaine réputation.

Leur origine est assez mystérieuse. En réalité, ils ne s'appelaient pas Navoigille et leur nom patronymique paraît avoir été Julien. C'est ainsi que J-B.-B. Roquefort, dans un article consacré aux Navoigille, et publié en 1812, explique la raison pour laquelle ces musiciens substituèrent à leur nom véritable celui de Navoigille.

Roquefort, en termes parfaitement vagues d'ailleurs, et avec la terreur de la précision qui caractérise les écrivains de son temps, nous conte l'histoire d'un « noble vénitien, célèbre amateur violoniste » qui, contraint, on ne sait pour quel motif, d'abandonner sa patrie, était venu se réfugier en France. Il se fixait vers 1750 à Ménilmontant, où, déclare sentencieusement Roquefort, il partageait son temps « entre l'étude et la musique[5] ». Ce « noble vénitien » s'appelait Navoigille. Il semble avoir adopté le jeune Guillaume Julien, né à Givet, vers 1745[6], et qui s'était fixé à Paris afin d'y travailler le violon. — « Charmé, écrit Roquefort, des heureuses dispositions qu'il annonçait, il prit le jeune Julien en affection, le garda chez lui et finit par lui faire prendre son nom[7]. »

1. *Allegro* 2/4 de la IVe Sonate.
2. *Allegro* 3/8 final de la IVe Sonate.
3. *Largo* 3/8 de la IIe Sonate.
4. *Allegro* ₵ de la IIe Sonate.
5. J.-B.-B. Roquefort. — Article publié dans le *Magazin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, 1812, t. I, pp. 217 et suiv. C'est probablement Guillaume Navoigille qui, le 6 mars 1749, prenait un privilège général de douze ans « pour des Sonates et autres pièces de musique instrumentale » (Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale...* p. 383).
6. D'après Fétis, Eitner et Vidal.
7. Roquefort, *loco cit.*

Guillaume marqua toujours une vive reconnaissance à son bienfaiteur; devenu un artiste réputé, il n'oublia point le « noble vénitien » qui avait éprouvé des revers de fortune, et lui offrit une somme importante prélevée sur ses économies.

On n'entend pas parler de Navoigille avant la fin de 1765, époque à laquelle les *Annonces* signalent ses deux premières œuvres : *Six Trios pour violons et basse* dédiés au baron de Bagge, le fameux et funambulesque mélomane auquel Gaviniès avait adressé l'hommage de son œuvre IV, et *Six Duos pour deux violons* dédiés au comte de Montrevel, autre amateur de musique que nous retrouverons lorsque nous traiterons de Guénin[1]. Voici en quels termes Navoigille rédigea la dédicace italienne de son œuvre II, destinée au comte de Montrevel :

« Siccome L'innata bonta di V. S. Illus^mo m'accordata la Dedica di questa mia operetta. Cosi mi do a credere che il magnanimo cuore di V. S. Illus^mo gradira nella piciolezza del dono il tributo d'un vasto desiderio rifletendo, che quanto mai potesse produrre il piu fertile talento, sarebbe sempre poco per meritare un si grande patrocinio. Fra tanto con la piu profonda sommissione et Rispetto ho' il vantaggio di rassegnarmi di V. S. Illus^mo. Umil^mo Obblig^mo servo, NAVOIGILLE[2]. »

D'après Choron et Fayolle, l'œuvre IV de Navoigille, consistant en *Six Sonates à violon seul et basse,* porterait la date de 1768. Cette œuvre avait été précédée, aux environs de 1765-66, de *VI Sonates à 2 violons et basse,* que l'auteur dédiait à M. Le Tourneur[3]. Quant à l'œuvre V, parue chez Bailleux et composée de *Six Symphonies à grand orchestre,* elle fut annoncée au début de 1775[4].

En mars 1776, le *Mercure* annonce l'apparition de l'œuvre VI de notre musicien, un *Recueil de 6 Ariettes* avec accompagnement pour la harpe[5]. Deux ans plus tard, le journal citait Guillaume Navoigille parmi les auteurs de symphonies exécutées au Concert spirituel, à côté de Gossec, de Guénin, de Chartrain et de Cambini[6]. C'est vraisemblablement vers la même époque que Navoigille publiait chez Mlle de Silly son œuvre X, consistant en *Six Trios pour deux violons et basse*[7].

1. *Annonces.* Suppl. à la feuille du 9 décembre 1765, p. 875. Des *6 Trios* de l'œuvre I, 3 pouvaient « s'exécuter avec toute l'orchestre ». Les 2 œuvres se vendaient chez l'auteur, rue des Deux-Portes Saint-Sauveur, maison d'un doreur, et chez le sieur de la Chevardière, rue du Roule, à la Croix d'Or. Le prix de chacune d'elles était de 9 livres.

2. Florent-Alexandre-Melchior de la Baume, comte de Montrevel, était né le 18 avril 1736, et était colonel du rég^t de Berry depuis 1762 (La Chesnaye Desbois, t. II, p. 542).

VI | Duetti | A | Due Violini | Dedicati | All' Illus^mo Sig^e Sig^e Conte | De Montrevel | Brigadiere delle Armate di sua Maesta | Christianiss^ma e Colonello del Regimento di Bery | Infanteria, etc. etc. | Da | Gullielmo Navoigille | Opera seconda. | Prix 9 livres. — Gravé par le sieur Hue. | A Paris, Aux Adresses ordinaires de Musique | Imprimé par M. Monthu lay.

3. *VI | Sonates | A Deux Violons | Et Basse. | Dédiées | A Monsieur Le Tourneur | Par | Gullielmo Navoigille. | Opéra III* | Prix 9 livres. | Gravées par Le sieur Hue | A Paris | Aux Adresses ordinaires de Musique | A. P. D. R. | Imprimées par Le sieur Monthulay. (Conserv. Recueil 19.)

4. *Annonces.* Suppl. à la feuille du 20 février 1775, p. 172.

L'œuvre V de G. Navoigille porte le titre ci-après :

Six | Symphonies | A grand Orchestre | qui peuvent s'exécuter à quatre Parties | Composées | Par | G. Navoigille l'ainé. | Œuvre 5^e | Mis au jour par M. Bailleux. | Prix 12 livres | Gravées par Mme Annereau. | A Paris, | chez M. Bailleux, M^d de Musique ordinaire de la Chambre et des Menus Plaisirs du Roy, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. A Lyon, Casteaud, à Toulouse, Brunet, à Bordeaux et à L'Isle, chez les Marchands de Musique. Ecrit par Ribière.

5. *Mercure,* mars 1765, p. 195. L'œuvre VI, parue chez Sieber, pouvait se jouer sur le clavecin.

6. *Ibid.,* avril II, 1778, p. 159. A ce propos, le *Mercure* parle d'une symphonie concertante de G. Navoigille, pour violon, forte-piano et harpe, qui fut interprétée par les frères Péronard.

7. Voici le titre de l'œuvre X :

Six | Trios | Pour deux Violons et Basse | Com-

En 1783, le *Calendrier musical* indique Guillaume Navoigille comme professeur de violon, demeurant rue de la Chaise, vis-à-vis de la rue de la Planche[1]. Il dirigeait alors les concerts de la Loge olympique[2]. En même temps, il était professeur au Lycée des Arts, et nous relevons son nom parmi ceux des « excellents Artistes » qui prirent part au concert donné le 6 mars 1783 à la séance du *Musée de Paris*[3]. Ce concert s'ouvrait par une symphonie de Gossec, après quoi l'abbé Gontier chantait « un morceau de prose cadencée » mis en musique par « M. Navoigil l'aîné ». On terminait par une « symphonie de la composition de M. Bach[4] ». Fétis a prétendu que Navoigille avait fondé chez lui, rue de la Chaise, hôtel de Bretagne, une école gratuite de violon, et qu'Alexandre Boucher fut l'artiste le plus renommé qui sortit de cette école. Fétis, en la circonstance, se borne à reproduire, sans la vérifier, une assertion de Roquefort qui écrit: « Il (Navoigille) avait aussi devancé l'établissement du Conservatoire de musique en établissant chez lui, *rue de la Chaise, hôtel de Mortagne,* une école gratuite de violon. » Dans sa copie, Fétis s'est borné à transformer Mortagne en Bretagne. Or, ce nom de Mortagne donne toute la clef de l'affaire, et l'école de Navoigille, ainsi que nous l'allons voir, n'était autre que le Lycée des Arts : « Ce lycée, écrit M. Vallat, était l'œuvre d'une grande dame de France, Félicité de Montmorillon, anciennement chanoinesse du Chapitre de Sainte-Marie de Metz, qui avait épousé, en 1756, le comte de Mortaigne, lieutenant général des armées du roi et commandant des Trois Evêchés. Devenue veuve, Mme de Mortaigne, par désir de se rendre utile, avait ouvert sa maison, l'ancien hôtel de Maurepas, situé rue de la Chaise, à la jeunesse studieuse de son quartier, de telle sorte que les enfants les plus méritants de la Croix-Rouge venaient recevoir chez elle les leçons des plus savants professeurs. Sur la recommandation de Navoigille, Alexandre Boucher fut admis à cette école et fit des progrès surprenants dans l'art musical qu'il adorait[5]. »

Ainsi, ce n'est point chez Navoigille que se trouvait établie l'école gratuite de violon, mais bien chez Mme de Mortaigne, et ceci nous explique pourquoi Roquefort place cette école hôtel de Mortagne.

M. Vallat, dans l'ouvrage auquel nous empruntons la citation qui précède, donne d'abondants détails sur les relations de Navoigille avec Boucher. Navoigille avait fait travailler à son élève le concerto en *mi* de Jarnowick, et il le grondait parce qu'il préférait jouer aux billes que de repasser ses traits. Mais, le jeune Boucher ayant exécuté ce concerto en public d'une façon magistrale, Navoigille demanda à ses parents l'autorisation de lui confier leur fils pour une tournée en province[6]. L'autorisation fut accordée sans peine, et Boucher de partir en compagnie de Navoigille. Tous deux s'arrêtent d'abord à Orléans, où le jeune virtuose remporte un vif succès, puis à Bourges, où l'archevêque, enthousiasmé de son talent, veut à toute force garder l'enfant dans son palais. La famille ayant réclamé

posés | *Par* | *G. Navoigille* | *Œuvre* X | Gravés par Mlle De Silly | Prix 9 livres. | A Paris | chez Mlle de Silly, M^de^ de Musique, Rue de Montmorency, près celle du Temple | Et aux Adresses ordinaires | A. P. D. R. | (Conservat. Recueil 19.) Mlle de Silly apparaît dans l'édition musicale vers 1777.

1. *Calendrier musical,* 1783, p. 88.

2. G. Vallat, *Etudes d'histoire de mœurs et d'art musical*. 1890, p. 29.

3. Le *Musée de Paris* était une société académique dont faisait partie le docteur Franklin.

4. *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts,* 1783, t. II, pp. 213-214. Il s'agit ici de Jean-Chrétien Bach.

5. G. Vallat, *loco cit.*, p. 29.

6. *Ibid.*, p. 30.

Boucher, le prélat ne consentit à le laisser partir qu'après avoir fait exécuter une miniature du petit violoniste[1].

Pendant la Révolution, les deux musiciens se retrouvèrent sous l'uniforme militaire. Boucher s'enrôla, le 14 septembre 1792, dans la compagnie franche constituée par les artistes du Théâtre du Palais, et que commandait Navoigille en personne[2]. Le professeur de violon devenait, de la sorte, le capitaine de son élève, et tous deux firent campagne à Sainte-Menehould[3].

D'après Roquefort, Navoigille s'était amassé, avant la Révolution, une somme d'environ 12000 livres de rente, que les événements politiques lui firent perdre.

Au mois de germinal an XII, Navoigille l'aîné, que le *Mercure* appelle : « M. Ravoigile l'aîné », excite « un enthousiasme universel » au Concert olympique en accompagnant sur l'alto un morceau chanté « d'une manière ravissante » par Mme Corréa. En même temps, Mlle Navoigille est vivement applaudie dans un trio de harpe auquel prenaient part Delcambre et Dauprat. C'était Boucher qui conduisait l'orchestre[4].

C'est sans doute au frère cadet de Guillaume, qui était aussi son élève, Hubert-Julien le jeune ou Julien Navoigille, et qui naquit à Givet vers 1749, qu'il convient d'attribuer la place de chef des seconds violons du Théâtre de Monsieur, dont Fétis désigne Guillaume comme le titulaire. Roquefort dit expressément qu'en l'absence de La Houssaye et de Mestrino, Navoigille le jeune conduisait l'orchestre de ce théâtre; il resta chef des seconds violons jusqu'en 1792[5]. Navoigille le jeune dirigea aussi l'orchestre du Théâtre de la Cité et fut, vraisemblablement, le chef de celui de la Pantomime nationale, vers 1794, puisque ce théâtre devint précisément le Théâtre de la Cité, et que Navoigille, d'après le catalogue de Preston (1797), aurait mis en musique, pour cet établissement, *La Naissance de la Pantomime* et l'*Héroïne suisse ou amour et courage* (1798)[6].

En 1789, Navoigille cadet figure sur le *Calendrier musical* comme professeur libre de violon; il demeure chaussée d'Antin, hôtel de Montesson[7]. L'année précédente, le *Mercure* annonçait son œuvre V, *Six Sonates dont 5 pour le piano-forte avec accompagnement de 2 violons, et la 6e avec hautbois ou clarinettes*[8], et ses compositions antérieures avaient paru avant la fin de 1786. L'œuvre III se compose de *Six Quatuors concertants* pour instruments à cordes[9], et l'œuvre IV, qu'il dédiait à la comtesse de Beaufort, comprend *Six Romances et Six Rondeaux pour le piano-forte ou la harpe* avec violon[10]. Navoigille le cadet passait, assurent Choron et Fayolle, pour un « violoniste estimé[11] ». Plus tard, les deux Navoigille

1. G. Vallat, *loco cit.*, p. 32.
2. *Ibid.*, p. 63. C'était la 2e compagnie, et Navoigille signe au pied de l'acte d'enrôlement.
3. *Ibid.*, p. 65.
4. *Mercure*, germinal an XII, p. 81.
5. Roquefort, *loco cit.*, p. 222.
6. Gerber, *Lexikon der Tonkünstler* (édit. de 1813), t. III, p. 560.
7. *Calendrier musical*, 1789, p. 302. Il était le père de Mlle Navoigille, la harpiste, que nous avons citée plus haut.
8. *Ibid.*, p. 241. — *Mercure*, 12 juillet 1788, p. 107. C'est sans doute la même œuvre qu'annonçait la *Gazette de France* du mardi 27 mai 1788, p. 178, dans les termes suivants (après des *Duos* de Pleyel, édités par Boyer, rue de Richelieu) : « Les 6 sonates dont 5 pour le clavessin avec accompagnement de 2 violons, annoncées à la même adresse, sont de M. Navoigille. »
9. *Six Quatuors concertants pour 2 violons, alto et basse*... Œuvre III Paris, l'auteur (s. d.), 4 vol. in-fo.
10. *Six Romances | et | Six Rondeaux | Pour le Piano-Forte ou Harpe. | Avec Accompagnement de deux violons ad libitum | Dédiés | A Madame la Comtesse | de Beaufort | Par Julien Navoigille*, Œuvre IV (s. d.) — Paris, Bailleux. — (Bib. du Conservatoire).

Cette œuvre est annoncée dans le *Mercure* de juillet 1786, p. 96.
11. *Dictionnaire historique des musiciens* (1811), t. II, p. 87.

se rendirent en Hollande, où ils entrèrent dans la musique du roi. Si l'on en croit Fétis, l'exode des frères Navoigille aurait eu lieu en 1805, au moment où Plantade fut choisi pour diriger la musique du roi de Hollande[1].

Après la réunion de la Hollande à la France (1810), les deux Navoigille rentrèrent dans leur pays d'origine. Navoigille l'aîné serait mort peu de temps après[2], mais nous n'avons pu préciser la date de son décès.

On sait que Fétis lança une nouvelle sensationnelle, à propos de Guillaume Navoigille. Il déclara, en effet, que c'était lui et non pas Rouget de Lisle qui était le véritable auteur de la *Marseillaise*[3]. Il prétendit avoir possédé « la plus ancienne édition, publiée en 1793, sur une petite feuille volante semblable à toutes celles des airs d'opéras et des chants patriotiques qu'on vendait alors 6 sous à la porte des théâtres ». Son titre était : « *Marche des Marseillais,* paroles du citoyen Rouget de Lisle, musique du citoyen Navoigille, à Paris, chez Frère, passage du Saumon, où l'on trouve tous les airs patriotiques des vrais sans-culottes[4]. »

La pseudo-découverte de Fétis souleva un tolle général et des polémiques passionnées auxquelles prirent part G. Kastner, Azevedo, G. Chadeuil et Gustave Chouquet[5]. Fétis fut fort malmené, et Kastner produisit la première édition strasbourgeoise du chant de guerre de l'armée du Rhin, qui, quoique ne portant pas la signature de Rouget de Lisle, émanait sans conteste de lui. La question de paternité se trouvant ainsi tranchée, Fétis fit amende honorable[6].

La Bibliothèque Nationale possède deux spécimens de la musique révolutionnaire de Guillaume Navoigille : le premier est le *Chant Républicain pour la Fête de l'Agriculture,* paroles de Maire, musique de Navoigille, an VI : « Gloire à la main habile »; le deuxième consiste dans le *Chant Républicain pour la Fête de la Reconnaissance* (s. d.) : « Que tes appas, vive Reconnaissance[7] ».

Enfin, un troisième violoniste, du nom de Navoigille, et portant le prénom de Joseph, était, selon Roquefort, un neveu des deux précédents. Il ne manquait pas de talent et « exécutait très bien le quatuor[8] ». Il ne reste de lui, dans les bibliothèques parisiennes, que la partie de basse de l'ouvrage suivant : *Sei Alletamenti Da Camera | A Due Violini o Traversiere | E Basso | Del Signor Giuseppe Navoigille*[9]. Au début de 1778, il publiait *6 Trietti* à 2 violons ou flûtes et basse[10].

II

De Guillaume Navoigille, nous connaissons les œuvres II, III, V et X :

I. *VI Duetti a due Violini...* Œuvre II (1765).

II. *VI Sonates à deux Violons et Basse...* Œuvre III (vers 1766).

1. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* t. VI, pp. 292-293.
2. Guillaume serait mort en novembre 1811.
3. Selon Fétis, Rouget de Lisle n'aurait composé que les paroles de la *Marseillaise,* et même, après la mort de Navoigille, il aurait eu le tort de donner de nouvelles éditions de ce chant, en se l'attribuant.
4. *Revue et Gazette musicale,* 1863, 17 juillet.
5. J. Tiersot, *Rouget de Lisle. — Son œuvre. — Sa vie,* 1892, p. 347.
6. *Revue et Gazette musicale.* 30 octobre 1864.
7. *Allegretto* 6/8 en *la* M. (Vm⁷ 17 027). *Allegretto* 6/8 en *sol* M. (Vm⁷ 17028).
8. Roquefort, *loco cit.*, p. 222.
9. Cette partie de basse isolée se trouve à la Bibl. nationale, Vm⁷ 18928.
10. *Sei Trietti a due violini o flauti traversieri i Basso* del signor Giuseppe Nawigelle (sic), 3 livres chez le sieur Frère, passage du Saumon, n° 34 (*Gazette de France*, vendredi 6 février 1778. p. 46).

III. *Six Simphonies à grand orchestre...* Œuvre V (1775).
IV. *Six Trios pour deux Violons et Basse...* Œuvre X (vers 1777-78).

Il faut ajouter à ces compositions, que nous allons examiner rapidement, un *Recueil de contredanses et de valses*[1] et le *Recueil d'ariettes* avec accompagnement de harpe visé plus haut (œuvre VI) (1776).

De Navoigille le cadet, nous étudierons ici les *Six Romances* et *Six Rondeaux* pour le piano-forte ou la harpe de l'œuvre IV, la seule qui nous reste de ce musicien (1786).

Morphologie. — Les *Duos* de l'œuvre II de Guillaume Navoigille, pour deux violons sans basse, sont tous écrits en trois mouvements. Ils débutent, le plus souvent, par un mouvement modéré (*Andante, Cantabile, Allegretto*)[2], plus rarement par un mouvement lent ou par un mouvement vif[3].

De même, la pièce centrale de ces duos admet quatre fois sur six un mouvement modéré, *Allegretto* ou *Andantino*[4].

La composition se termine tantôt par un *Allegrino*, tantôt par un air ou un menuet varié. Le Duo II se clôt par une *Pastorella* avec mineur et, dans le cas d'airs ou de menuets variés, les variations passent d'un violon à l'autre.
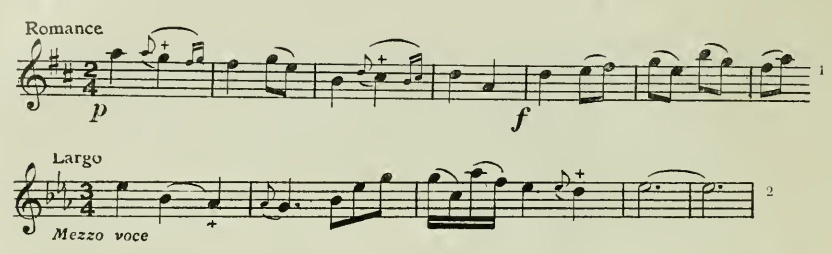
L'ensemble des *Trios* de Navoigille se compose des œuvres III et X. Dans les sonates à deux violons et basse de l'œuvre III, toutes les pièces, sauf la dernière[5], comportent également trois mouvements, avec, comme début, un mouvement modéré, *Andante* ou *Allegretto*, et, quatre fois sur six, un *Minuetto* terminal, celui-ci comportant un *Minore* avec *Da Capo* au premier *Minuetto*[6]. Les Sonates I et II s'ouvrent par une *Romance*, et la pièce centrale affecte presque toujours une allure tranquille (*Andante* ou *Allegretto*). Deux fois seulement, elle est représentée par un *Adagio* ou un *Largo*[7]. La Sonate VI est « en symphonie avec alto », et se compose de quatre mouvements, dont un *Allegro* initial et un *Presto* final.

Les compositions de l'œuvre X comportent deux ou trois mouvements, la pièce initiale étant, cinq fois sur six, un *Andante*, et la pièce finale, cinq fois sur six, un *Minuetto* ou un *Allegretto* avec *Minore*, ou *Trio* et *Da Capo*. On voit que Navoigille affectionne de façon toute spéciale les mouvements modérés. Seul, le Trio III se clôt par un *Allegro molto* qui suit un *Adagio*.
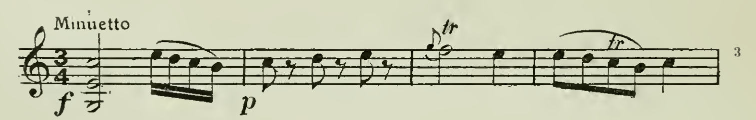
Les *Symphonies* de l'œuvre V, écrites pour quatuor, deux flûtes ou deux hautbois, deux cors et deux bassons, comprennent aussi trois mouvements, et se terminent tantôt par un mouvement vif[8], tantôt par un *Allegretto* avec mineur[9]. La Sinfonia V conclut par une *Chasse* en 6/8. La pièce médiane consiste généralement en un *Andante* qui adopte le ton de la sous-dominante ou le relatif. En tête, figure un *Allegro*, avec les épithètes de *maestoso* ou de *brillante*[10].

1. Sur les *valses*, voir Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle*, pp. 404 et suiv.
Le titre de l'ouvrage est le suivant :
Recueil | des | Contredanses | et Waltz | Par G. Navoigille aîné. | Prix 3 fr. 60. | A Paris | Aux Adresses ordinaires de Musique (Bib. nat., Vm[7] 6916 bis).
2. Duos I, IV, V, VI.
3. Le Duo II s'ouvre par un *Larghetto*, et le Duo III par un *Allegro con spirito* 2/4.
4. Duos I, II, IV, V. — Les deux autres duos contiennent un *Largo Andante*.
5. Cette pièce comporte 4 mouvements (Sonate VI).
6. La Sonate III se termine par un *Allegro assai* 2/4.
7. Sonates III et V.
8. Symphonies I, III, V.
9. Symphonies II, IV.
10. Symphonies I, II, III, VI.
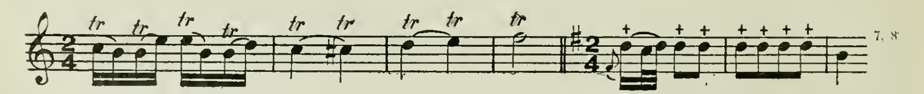
Thématique et composition. — Étudions d'abord le groupe des compositions en trio. La caractéristique de la thématique consiste dans une allure tantôt langoureuse et grave, tantôt pimpante et accorte. Au premier type appartiennent les *Romances* des deux premières Sonates de l'œuvre III, avec leur mélodie parée de petites notes, avec leurs élans passionnés et leurs retombées méditatives, et encore le beau *Largo* de la Sonate V, écrit *mezzò voce*, et dans lequel passe un souffle gluckiste :



Au deuxième type se rapportent l'*Allegretto* si allant de la Sonate IV, et le début décidé, avec ses notes légères entremêlées de silences, du *Minuetto* du Trio II :



Navoigille pratique régulièrement le bithématisme, et inscrit ses seconds thèmes, soit dans le ton de la dominante[4], soit dans celui du relatif mineur[5]. Il affectionne aussi les contrastes dynamiques dans la présentation des thèmes. Ainsi, le Trio III débutera par un motif proposé *ff*, tandis qu'une seconde figure qui participera au développement surgit *pp*, sur une pédale de dominante du deuxième violon [6]. Le développement est presque toujours suivi d'une réexposition régulière. Les pièces lentes ou modérées se coulent dans la forme *Lied* et reçoivent parfois une ornementation très touffue. Non seulement Navoigille se plaît aux thèmes à notes répétées, mais encore il insiste sur les trilles qu'il redit, soit en chaînes, soit en pédales :
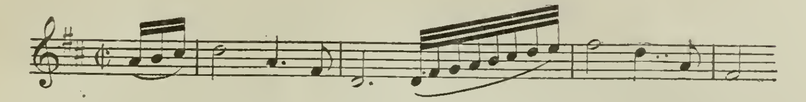


Nous ajouterons que la dynamique est minutieuse et variée ; les indications : *dim.*, *cresc.* apparaissent très nombreuses et les contrastes dynamiques s'établissent à distance fort rapprochée, souvent à l'intérieur d'une même mesure, pour souligner des oppositions de registres, par exemple. Les deux violons marchent à la tierce, ou bien le deuxième violon joue un rôle de simple accompagnateur.

Dans ses symphonies, Guillaume Navoigille aime à débuter par une gamme
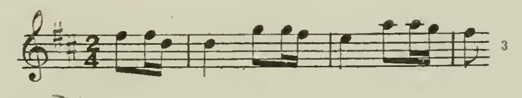
1. *Romance* de la Sonate I (*Œuvre* III).
2. *Largo* de la Sonate V (*Œuvre* III).
3. *Minuetto* du Trio II (*Œuvre* X).
4. Par exemple, dans les Sonates III et IV (*Œuvre* III).
5. *Andante* de la Sonate V (*Œuvre* III).
6. *Allegro* initial du Trio III (*Œuvre* X).
7. *Andante* de la Sonate IV (*Œuvre* III).
8. *Andante* du Trio II (*Œuvre* X).

ascendante rapide de façon à fouailler énergiquement son entrée[1]. Voici le début de l'*Allegro maestoso* de la Sinfonia II :



Sa thématique est langoureuse, câline, assez modulante; il emploie la réexposition et le bithématisme et subit très nettement l'influence des ouvrages allemands contemporains. C'est ainsi que le *Vorhalt* de Mannheim, les nappes de tremolos, les notes jetées et séparées par des silences, les accords frappés, les petites notes à la seconde supérieure se présentent constamment sous sa plume. Du point de vue de la dynamique, Navoigille s'affirme méticuleux et précis. Sa *Chasse* en *mi* ♭ se poursuit d'un bel entrain[2].

Quant aux *6 Romances* et aux *6 Rondeaux* de l'œuvre IV de Navoigille le cadet, ces pièces comportent chacune un *Andante* ou une pièce d'allure modérée et un *Rondo* muni le plus souvent de l'épithète de *Gratioso*, et formant un couple. Dans chacun de ces deux mouvements, Navoigille cadet fait presque toujours emploi d'un *mineur*. Sa thématique avec redoublement de notes :



ne va pas sans quelque sécheresse. Les deux violons ne jouent du reste qu'un simple rôle d'accompagnement, et laissent le piano-forte ou la harpe bien en dehors.

François-Hippolyte Barthélemon.

I

Comme Touchemoulin, François-Hippolyte Barthélemon appartient à la catégorie des violonistes qui émigrèrent de bonne heure, car il passa plus de quarante ans en Angleterre. Tous les auteurs le disent originaire de Bordeaux, la ville des violonistes, qui vit naître Gaviniès et Rode, et fixent sa naissance au 27 juillet 1741, à l'exception de Fétis et de Mendel qui donnent seulement la date de 1731[4]. De fait, un François Barthélemon est bien né à Bordeaux le 27 juillet 1741 et fut baptisé le 29 juillet suivant, en l'église Saint-André[5]. Mais un très

1. Voir le début de la Symphonie III.
2. Symphonie V.
3. *Rondo gratioso*, 6°. — Voir, de même, 2° et 3°.
4. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens* (t. I, p. 256). — Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, (t. I, p. 445). — Pohl (C.-F.), *Mozart und Haydn in London* (t. I, p. 163). — Grove, *Dictionary of Music and Musicians* (t. I, p. 193). — Riemann (H.), *Dictionnaire de Musique* (1899), p. 56. — Eitner, *Quellen-Lexikon* (t. I, p. 353).
5. Voici l'acte de baptême de François Barthélemon que nous devons à l'obligeance de M. Ducaunnès-Duval, archiviste de la ville de Bordeaux:

« Du samedi 29e juillet 1741.

« A été baptisé François, fils légitime de Emanuel Barthélemon, perruquier, et de Françoise Laroche, paroisse Saint-Pierre; parrain : François Barthélemon; marraine : Philippe Castaigna, et, à sa place, Jeanne Barthélemon. — Naquit le 27e de ce mois, à 9 heures et demye du soir. Signé : Barthélemon père. — Barthélemon. — Jeanne Barthélemon. — Saint Martin, curé. »

(*Registre des baptêmes de l'église Saint-André de Bordeaux*, GG. 83.)

léger doute persiste encore à l'égard de l'attribution de cet acte d'état civil à notre violoniste. En effet, l'acte de baptême de François Barthélemon, né à Bordeaux, paroisse Saint-Pierre, le 27 juillet 1741, ne lui donne pas le prénom d'Hippolyte qui figure sur toutes les œuvres du musicien ; ensuite, ce François Barthélemon est fils d'un perruquier, Emmanuel Barthélemon, et de Françoise Laroche, sa femme. Or Pohl, qui a consacré à François-Hippolyte une notice biographique assez sérieusement documentée et en partie inspirée par la propre fille du musicien, affirme que Barthélemon servit quelque temps dans l'armée comme officier[1]. L'article du *Dictionnaire* de Grove relatif à Barthélemon et dû à la plume de William-H. Husk le déclare fils d'un « fonctionnaire français » et d'une dame irlandaise (*Irish lady*)[2]. Il est difficile de voir en Emmanuel Barthélemon, perruquier, un « fonctionnaire français », et en Françoise Laroche une « dame irlandaise ». Il est non moins difficile d'admettre que François Barthélemon, fils d'un simple artisan, ait pu, aux environs de 1761, recevoir un brevet d'officier et servir, à ce titre, dans la brigade irlandaise, ainsi que l'affirme William-H. Husk[3]. Par contre, l'avocat La Boubée, de Bordeaux[4], qui fut le contemporain du violoniste et qui a laissé sur lui des notes précises, affirme qu'il naquit d'un perruquier; il écrit : « Fils d'un perruquier de Bordeaux. Sa cousine a épousé M. Charles, musicien[5]. » De telle sorte que cette confirmation serait de nature à faire considérer comme inexactes l'indication biographique du *Dictionnaire* de Grove que nous venons de citer, et l'assertion de Pohl relative à la qualité d'officier dont aurait joui Barthélemon. Néanmoins, il reste le fait inexpliqué de l'absence ou de l'omission du prénom d'Hippolyte dans l'acte de baptême de François Barthélemon, du 29 juillet 1741[6].

Quoi qu'il en soit, le nom de Barthélemon se lit fréquemment dans l'état civil de Bordeaux. C'est ainsi qu'on trouve, le 17 juin 1703, un François Barthélemon, fils d'un billetier, baptisé à Saint-André, que, le 5 avril 1723, François Barthélemon, capitaine de navire, épouse, à Saint-Pierre, Marie Guillou[7] que, le 9 novembre 1741, on enregistre la naissance de Pierre Barthélemon, fils de François Barthélemon, « maître perruquier », et de Thérèse Lafon[8]. Nous nous bornerons ici à retracer les grandes lignes de la biographie du musicien, d'après Pohl, en complétant celle-ci à l'aide de quelques documents de source française.

On ne sait rien de sa formation artistique; Mendel avance, sans en fournir de preuve, qu'il fit ses études musicales à Paris[9]. Il aurait quitté la France pour l'Angleterre sur le conseil du comte Kelly, violoniste lui-même, qui l'engagea

1. Pohl, *Mozart in London*, pp. 163-165. L'article rédigé par Pohl sur Barthélemon l'a été, dit la note 1 de la page 163, en partie d'après le Mémoire publié par la fille du musicien en guise de préface de l'ouvrage suivant écrit avec le concours du docteur Busby, de Clémenti, du docteur Crotch, de S. Wesley, d'Atwood, de Greatorex :

« *Selections from the Oratorio of Jefté in Masfa, composed at Florence in they ear 1776 for the Grand Duke of Tuscany, by the la F.-H. Barthélemon.* London published by Clementi, Collard and Collard. »

2. Grove, *loco cit.*, t. I, p. 193.

3. *Ibid.*

4. Les *Notes* de La Boubée (1757-1812), avocat et littérateur, sont conservées à la Bibliothèque de Bordeaux.

5. *Notes* de La Boubée, t. II. (Communiqué par M. Ducaunnès-Duval, archiviste de la ville de Bordeaux, que nous prions de vouloir bien agréer tous nos remerciements.)

6. Nous avons rencontré plus haut un cas analogue avec Jean-Baptiste Cupis, dont l'acte de baptême ne mentionne que le prénom de Jean.

7. De ce mariage naquirent, de 1723 à 1729, 5 enfants : Marie, Jeanne, Françoise, Bernard et Marguerite (paroisse Saint-André). (Communiqué par M. Ducaunnès-Duval.)

8. Communiqué par M. Ducaunnès-Duval.

9. Mendel, *Conversations Lexikon*, t. I, p. 465.

à changer de profession et à s'adonner exclusivement à la musique[1]. Dès 1765, Barthélemon est à Londres, où il joue à Haymarket Theatre et donne à Hickford's Saal, le 30 avril, son premier concert à bénéfice. Son talent le fait immédiatement distinguer, et la cour demande à l'entendre[2].

C'est probablement de 1765, d'après le *Catalogue* de M. Barclay Squire, que date sa première œuvre instrumentale, *Six Sonates for two Violins or German Flutes with a Thorough Bass,* qu'il dédie, dans les termes suivants, au comte de Bruhl, envoyé de Saxe à Londres :

« Ce n'est point seulement à la Naissance de Votre Excellence que je prends la liberté de dédier ces Trios; c'est aussi au Mérite Personnel et au Goût éclairé qu'elle a pour les Arts et particulièrement pour la Musique. Ces premiers Essays d'une Plume encore jeune ont Besoin de L'indulgence de Votre Excellence, ainsi que de celle du Public.

« J'ay consulté Plus le sentiment et la facilité pour les amateurs que la profonde science qui, fort souvent, fait tort au naturel. Je ne dis pas qu'on ne pût les unir ; mais cela exigeroit une expérience que cherche à acquérir, avec l'encouragement, celui qui a l'honneur d'être, de Votre Excellence, le très humble et très obéissant serviteur :

« F.-Hippolyte Barthélemon[3]. »

Voilà une modeste dédicace de débutant, et l'œuvre, comme nous le verrons, ne contient encore que des promesses. Mais Barthélemon travaille énergiquement, et, la même année 1765, il donne une seconde œuvre plus caractéristique : *Six Sonates à violon seul et basse* dont il fait hommage au prince Charles de Brunswick :

« La permission que J'ay obtenue de Votre Altesse Sérénissime de lui dédier cet Ouvrage M'enhardit de le publier sous les Auspices d'un Prince dont le moindre des Talents est Celui de la Musique ; Talent, cependant, que Votre Altesse Sérénissime possède dans un degré de perfection qui requiert la Vie d'un Professeur pour y Exceller.

« Je laisse à des plumes sçavantes d'Ecrire des Vérités connues de toute la Terre ; et me tiens très heureux de pouvoir mettre aux pieds de Votre Altesse Sérénissime ces Sonates ; Sûr que le Public daignera les recevoir favorablement, si elles peuvent plaire au Favori de la Gloire et des Muses auquel j'ay l'honneur de me dévouer avec toute la reconnaissance possible,

« de Votre Altesse Sérénissime,

« Le très humble et très obéissant Serviteur,

« H.-F. Barthélemon[4]. »

1. Pohl (t. I, p. 163). Thomas-Alexandre Erskine, 6e comte de Kelly (1732-1781), avait travaillé avec Jean Stamitz, et devint un violoniste distingué. On a de lui des pièces de musique instrumentale, menuets et ouvertures, dont celle de *The Maid of the Mill* (1765).

2. Pohl, *loco cit.*, p. 163. D'après La Boubée, Barthélemon se serait fixé à Londres dès l'âge de vingt et un ans.

3. *Six* | *Sonatas* | *for two* | *Violins* | *or* | *German Flutes* | *with a Thorough Bass for the* | *Harpsichord* | *Dedicated to his Excellency* | *Count Bruhl* | *Envoy from Saxony to the Court of London* | *Composed by* | *Francis Hippolite Barthélemon* | *Opera Ia*. | London, Welcker. (Bib. nat. Vm7 1246. — British Museum : g. 418.2.)

4. Ce recueil porte le titre ci-après :

Six | *Sonates* | *A Violon seul et Basse* | *Très humblement dédiées* | *A Son Altesse Sérénissime* | *Charles* | *Prince Héréditaire de Brunswick* | *Et Lunebourg*, etc. | par Hippolyte-François Barthélemon | Second Œuvre | London, Printed by Welcker in Gerrard Street Saint Ann's Soho. (s. d.).

(Bib. du Conservatoire, n° 15129, et British Museum, g. 436.) On remarquera qu'ici Barthélemon place en première ligne son prénom d'Hippolyte, particularité qui vient à l'appui

Le violoniste haussait même son ambition jusqu'à la musique lyrique, puisque, dès 1765, il donnait au King's Theatre un opéra italien, *Pelopidas,* dont un recueil de « favourite Songs » parut cette année-là, en librairie, chez Welcker[1].

Grimm écrit à ce sujet : « La cabale de Bach et d'Abel a porté cet opéra contre la cabale de Degiardino, et l'a fait réussir[2]. » Il ajoute : « Barthélemon s'est depuis brouillé à Londres, et est venu avec sa femme à Paris ». Le violoniste s'était, en effet, marié à Londres, en 1766, et avait épousé une cantatrice, Mary Young, fille de l'organiste Charles Young[3]. Premier violon à l'orchestre de King's Theatre, il vint se produire à Paris au printemps de 1767. Voici en quels termes Grimm, qui avait entendu Barthélemon et sa femme, juge leurs talents respectifs : « M. Barthélemon est un joli joueur de violon; il a un assez beau son et beaucoup d'âme dans son jeu. Il a été quelque temps premier violon de l'Opéra de Londres; il y a épousé miss Young, qui jouait les seconds rôles sur ce théâtre. Je l'ai entendue chanter depuis qu'elle est en France avec son mari, et elle m'a paru cantatrice bien froide et bien médiocre[4]. »

C'est qu'en effet le ménage séjourna en France un peu plus de deux ans. Barthélemon, écrit Grimm au mois de janvier 1769, « disait, en arrivant, qu'il allait en Italie et qu'il y était appelé pour faire l'opéra de Milan. Il y a bientôt deux ans qu'il fait attendre l'Italie après son opéra[5] ».

Le 28 mai 1767, jour de l'Ascension, le Concert spirituel accueillait, pour la première fois, le « premier violon de l'Opéra de Londres » qui jouait un concerto dont il était l'auteur; aussitôt, on lui fait fête, et le *Mercure* lui décerne les éloges les mieux sentis : « La sécurité, la délicatesse, les grâces et la sensibilité font de M. Barthélemont un artiste d'autant plus précieux qu'il unit à ces qualités le talent d'un compositeur savant et toujours agréable. Aussi, lui a-t-on rendu, même avec enthousiasme, toute la justice qui lui est due[6]. »

Le *Mercure,* on le voit, paraphrase presque les termes de la dédicace de Barthélemon au comte de Bruhl sur l'union de la science et de l'agrément : c'était un cliché à la mode. Un mois après, le dimanche 27 juin, nouvelle apparition de Barthélemon, qui, cette fois, exécute une sonate de sa composition : « Tout ce que nous avons dit dernièrement de ses Talens, écrit le *Mercure*, a été pleinement confirmé par les suffrages des gens de l'art et des connaisseurs, de même que par le public, sur qui le vrai talent ne manque jamais de produire tout son effet[7]. »

Encouragé par un accueil aussi flatteur, le musicien prend alors un privilège en France pour la publication de ses œuvres, privilège qui lui est accordé le 4 septembre 1767, avec une validité de neuf ans, à partir du 16 juillet. Ce privilège, sur lequel il est qualifié de « premier violon de l'Opéra de Londres, vise « plusieurs pièces de sa composition »[8]. Or, dès le 24 septembre de la même année,

de la remarque que nous formulons plus haut, au sujet de son acte de baptême. — Le prince de Brunswick dont il s'agit ici n'est autre que Charles-Guillaume-Ferdinand (1735-1806), auteur du célèbre manifeste de Coblentz de 1792, dit manifeste de Brunswick.

1. *Catalogue of Printed Music Published between 1487 and 1800 now in the British Museum,* par W.-Barclay Squire (1912), t. I, G. 138.

2. Grimm : *Correspondance littéraire,* janvier 1769, t. VIII, p. 233. Il s'agit ici de Jean-Chrétien Bach, du célèbre gambiste Charles-Frédéric Abel et de Félice de Giardini, le fameux violoniste qui, depuis 1756, faisait l'impresario à l'Opéra italien de Londres.

3. Pohl, *loco cit.*, I, p. 164.

4. Grimm, *loco cit.,* p. 233.

5. *Ibid.*

6. *Mercure,* juin 1767, p. 201.

7. *Ibid.,* juillet I, 1767, p. 199.

8. Michel Brenet, *La Librairie musicale en France...,* p. 457.

on annonçait, chez Bouin, rue Saint-Honoré, près de Saint-Roch, des *Sonates à violon seul et basse,* dont il avait donné, sans doute, un échantillon au concert du 27 juin, et un *Trio pour deux violons et basse*, analogue aux compositions de l'œuvre I parue chez Welcker, à Londres[1]. Vers la fin de 1767, Barthélemon, reparti pour Londres, y écrivait la « burlette » d'*Orpheus* pour la farce de Garrick intitulée : *A Peep behind the Curtain*[2], et cela dans des conditions de rapidité qui ont donné lieu à une plaisante anecdote[3]. Puis, revenu à Paris en 1768, il composait la musique d'une pastorale en un acte, tirée par Renout d'un conte de la Fontaine, *Le Fleuve Scamandre*, pièce qui passa le 22 décembre à la Comédie italienne, où elle n'eut qu'une seule représentation[4]. Mais le *Mercure* sait gazer cet insuccès en complimentant au moins le musicien : « M. Barthélemon, qui a composé la musique dans laquelle on a trouvé plusieurs traits et chants agréables, n'est pas moins favorablement connu par ses heureuses compositions que par son exécution pour le violon dans laquelle il excelle par le goût, le style et les grâces[5] ».

A l'encontre de l'attitude courtoise du *Mercure*, Grimm, qui ne manque jamais une occasion d'épancher sa bile, se livre à un éreintement en règle du librettiste et du compositeur. Il s'en prend même à la Fontaine et décrète que si le *Fleuve Scamandre* est un conte « plein de poésie et de détails charmants », le fond « en est peu de chose ». Quant à l'auteur de la pastorale, voici comment il le traite : « Un certain M. Renout qui, s'il est connu dans l'histoire de nos théâtres, ne peut l'être que par ses chutes, a imaginé de mettre ce sujet sur la scène... M. Renout et son fleuve se sont noyés, et ni les acteurs, ni les spectateurs n'ont voulu les repêcher... M. Renout a été retiré du fleuve Scamandre avec tous les caractères d'un homme sans ressource. » Puis, passant à la musique, le critique teuton la foudroie de son mépris, et cet arbitre du goût, qui a toujours ignoré la parabole de la paille et de la poutre, s'abandonne à un galimatias qu'il croit spirituel : « La musique de ce fleuve noyé avec son poète, comme on dit, dans ses crachats (*sic*), était de M. Barthélemon. » C'est alors qu'il porte sur le compositeur l'appréciation que nous avons rapportée plus haut et qu'il lui reproche de ne s'être pas rendu en Italie, ainsi qu'il l'annonçait en arrivant à Paris en 1767. « Il aurait dû y aller pour se mettre à l'école et étudier son métier. Il est jeune, il ne manque pas de talent, et, avec de l'application, il aurait pu devenir quelque chose. Mais je ne vois que des enfants qui veulent faire les maîtres, et, en fait de musique, cette impertinence réussit, à Paris, presque toujours aux enfants ! » Grimm en profite pour dire leurs vérités à nos musiciens qui, au bout de trois mois d'école,

1. *Annonces*, 24 septembre 1767, p. 770 :
1° *Sonates à violon seul et basse,* composées par Hippolyte Barthélemon, 1er violon de l'Opéra de Londres.
2° *Trio pour deux violons et basse*, du même auteur, chez le sieur Bouin, rue Saint-Honoré, près de Saint-Roch.

2. Pohl, *loco cit.*, I, p. 164. *Orpheus* parut à Londres, chez Welcker, en 1767 (*Catalogue* du British Museum, D. 292 (4).

3. Cette anecdote est rapportée par Fétis et par Pohl. Elle consiste en un match de vitesse entre Garrick et Barthélemon, le premier écrivant ses paroles tandis que le second écrit en même temps la musique qui leur est destinée.

4. Voir *Œuvres complètes* de la Fontaine, conte II, tome VI. Un opéra-comique du même nom, dû à l'Affichard, avait été donné en 1734 à la foire Saint-Laurent (*Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 380; De Léris, *Dictionnaire portatif des Théâtres*, p. 154). — J.-Julien-Constantin Renout (1725-vers 1785) écrivit, en plus du *Fleuve Scamandre*, des comédies, une tragédie et une pastorale en un acte : *Les Couronnes ou le Berger timide*. — *Mercure*, janvier II, 1769, p. 151.

5. *Ibid.*

se croient des « hommes de génie », alors qu'en Italie on ne se risque à la composition qu'après dix ou douze ans d'études. « Il est vrai, poursuit-il aimablement, que nos compositeurs de génie seraient sifflés partout ailleurs. M. Barthélemon s'est noyé avec M. Renout. Je le tiens pour perdu sans ressource ; puisqu'il veut faire le maître à son âge, et qu'il s'est arrêté en France au lieu de passer en Italie. La musique du *Fleuve Scamandre* était sans idées et sans consistance, comme doit être l'ouvrage d'un blanc-bec. Seulement, ses accompagnements et sa partition étaient mieux arrangés qu'une partition française où le goût reçoit ordinairement autant d'outrages que le génie[1]. » On goûtera tout particulièrement cette dernière phrase, dirigée contre l'éternelle bête noire de Grimm, la musique française.

Pendant la quinzaine de Pâques de 1769, Barthélemon, bien que « perdu sans ressource », d'après le verdict de Grimm, se faisait applaudir à nouveau à Paris, au Concert spirituel, et les louanges que lui décerne le *Mercure* se relèvent de quelques appréciations caractéristiques de son talent. Non seulement on le goûte « par le choix agréable de sa musique », mais encore « par les beaux chants qu'il fait sortir du violon, par le feu et par l'âme de son exécution[2] ».

Au mois de juillet suivant, on pouvait lire dans les *Annonces* la publication chez Bouin de *Six Symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse* que Barthélemon dédiait au roi de Danemark, sous le n° d'œuvre I[3]. Puis, le musicien retournait à Londres, et devenait, en 1770, « leader », c'est-à-dire premier violon, à Marylebone Garden ; il y jouait en mai un concerto de violon qui suscitait un important article dans le *Journal de Musique* de Framery. Après avoir insisté sur « le goût exquis, le son flatteur et la belle expression » du violoniste, le *Journal* ajoutait : « On dirait que son âme respire et s'agite sous ses doigts, » et traitait ses compositions de « musique charmante ». Mais surtout, Framery soulignait la qualité de Français de Barthélemon, et regrettait justement qu'on eût laissé s'expatrier définitivement un pareil artiste : « M. Barthélemon est Français ; ses talents devaient nous être consacrés ; mais nous ne sçavons pas nous attacher les grands hommes que nous sçavons produire. Nous avons aussi laissé partir pour l'Angleterre M. Duport[4], le premier violoncelle de l'Europe ! Les Anglais, enthousiasmés de la supériorité de ses talens, lui prouvent, chaque jour, par les bienfaits dont ils le comblent, qu'ils ne croyent pas le pouvoir jamais assez payer[5]. »

Le concerto joué à Marylebone-Garden était peut-être le même que celui que Barthélemon avait interprété, trois ans auparavant, au Concert spirituel, et que Bouin publiait en juin 1775, sous le n° d'œuvre IV, et avec la mention : « Exécuté au Concert spirituel[6]. » Nous observerons ici, en passant, que la publication des

1. Grimm, *Correspondance littéraire*, t. VIII, pp. 233-234.

2. *Mercure*, avril II, 1769, p. 144.

3. *Annonces et Avis divers : Six Symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse, dédiées au roi de Danemark* par Fr.-Hippolyte Barthélemon, Œuvre I[er], Prix 12 livres. Chez le sieur Bouin, marchand de musique et de cordes d'instrumens, rue Saint-Honoré, près de Saint-Roch, et aux adresses ordinaires. (*Annonces, supplément à la feuille du* 17 juillet 1769, p. 655.)

4. Jean-Pierre Duport, l'aîné, qui devint, en 1773, violoncelliste du grand Frédéric.

5. *Journal de Musique, historique, pratique...* de Framery, V[e] volume, 1770, pp. 56-57.

6. *Concerto à violon principal, I[er] et 2[e] dessus, alto et basse, exécuté au Concert spirituel*, composé par F.-Hyp. Barthélemon, œuvre IV. Prix 3 livres 12 sols. — Chez le sieur Bouin... (*Annonces*, 12 juin 1775, p. 586.)

œuvres de Barthélemon, faite à la fois à Londres et à Paris, donne lieu à un certain désordre dans leur numérotage. Ainsi, tandis que nous rencontrons chez Bouin l'œuvre IV que nous venons de citer, il existe une autre œuvre IV à Londres, chez l'éditeur Thomson : ce sont *Six Duetti for two Violins,* parus probablement en 1770[1]. De plus, Barthélemon publie à Londres, vers 1775, chez Welcker, *Six Concertos for three Violins a Tenor and Violoncello* qui, postérieurs de plus de cinq ans à l'œuvre IV, portent néanmoins le n° d'œuvre III[2]. Signalons encore qu'un recueil de *Favourite Songs* chantés au Vauxhall et à Marylebone en 1773 et 1774 paraissait à Londres chez Napier, en 1775[3].

Mais, revenons à la biographie de Barthélemon. Le 25 mai 1771, le violoniste se trouvait à Dublin et il donnait, dans la salle de Fishamble Street, un concert à son bénéfice, auquel prenaient part le hautboïste J. Christian Fisher et la cantatrice Gervasio[4].

D'après M. Grattan Flood, un second concert au bénéfice de Barthélemon eut lieu, au même endroit, le 10 octobre 1771. On y chanta des airs de *Pélopidas,* et Barthélemon exécuta un *solo* de violon. Comme la vogue extraordinaire que connaissaient, depuis quelques années, les concerts de la Rotunda déplaçait le centre de la vie musicale de Dublin, le violoniste organisa, en 1772, dans la nouvelle salle, une séance de ces « burlettes » dont le public se montrait si fort entiché[5].

D'après Pohl, le chanteur Schröter se serait fait entendre à Londres, en 1774 et en 1775, au bénéfice de Barthélemon[6] qui remportait alors un vif succès avec son opéra *The Maid of the Oaks,* paroles de Burgoyne[7], bientôt suivi de *The Election* (1774)[8]. De cette année 1775 datent probablement aussi diverses compositions de Barthélemon, conservées au British Museum, telles que *Six Lessons with a favourite Rondo,* pour piano-forte avec violon *ad libitum* (œuv. V), *Six Overtures for two Violins, two Oboes or Flutes, two French Horns a Tenor and a Bass for the Harpsichord* (œuv. VI), *Six Petites Sonates pour le Piano-Forte ou le Clavecin*[9]. En 1776, le violoniste, accompagné de sa femme, entreprend une tournée en Europe. Il se rend d'abord à Florence, où, sur la demande du grand duc de Toscane, il met en musique un petit oratorio de l'abbé Semplici : *Jefté in Masfa,* qui est joué avec le concours de Mme Barthélemon[10]. On le rejoue à Rome, et des fragments choraux en sont même exécutés dans la chapelle papale[11]. *Jefté*

1. *Six Duetts for two Violins*, œuvre IV. Thomson, Londres [1770?] (*Catalogue* du British Museum, g. 421. g.).

2. *Six Concertos for three Violins a tenor and Violoncello to which may be added Ad libitum Two Repiano Violins and a Thorough Bass for the Harpsichord...* Opéra III. Welcker, London, 1775 (?). (*Catalogue* B. M. : h. 1672.)

3. *Ibid.*, G. 378. *a.*

4. W.-H. Grattan Flood : *Fishamble Street, Music Hall, Dublin, from 1741, to 1777* (*Recueil de la Société internationale de musique*, octobre-décembre 1912, p. 56). Dans cet article, l'auteur écrit que Barthélemon avait épousé Mary Young à Dublin. Pohl, qui semble solidement documenté sur les Young de Londres, ne précise pas le lieu du mariage de Barthélemon avec la chanteuse Mary Young, dont la sœur Isabella avait épousé John Scott. (Pohl : *Mozart in London*, pp. 164-165 en note.)

5. W.-H. Grattan Flood, *Ibid.*

6. Pohl *loco cit.*, t. II, p. 348.

7. *The Maid of the Oaks*, opera, words by J. Burgoyne. — Printed for Longman, Lukey and C^o^, London, 1774. — D. 292 (1).

8. *The Songs in the Election and Interlude...* Johnston, London, 1774. — D. 292.

9. *Catalogue* du British-Museum : e. 390 (1775) — g. 474. a 11 (1775?) — e.5.e (1). (1775?). Les *Six Petites Sonates pour le Piano-Forte ou pour le Clavecin* sont dédiées à Mlle Sophie Pigot. La Bibl. du Conservatoire en possède un exemplaire. Ces sonates ne présentent aucune difficulté et semblent destinées à des commençants.

10. Grove, *Dictionary...*, I, p. 193. — Pohl, *loco cit.*, p. 199.

11. Pohl, I, p. 165.

in Masfa fut ensuite repris à Londres, notamment à un concert au bénéfice de Barthélemon donné en 1783, en fin de saison, le 9 mai, et auquel parut Muzio Clementi. L'oratorio florentin se trouvait en tête du programme sur lequel figuraient le violoniste, sa femme et sa fille[1].

De retour en Angleterre, en 1777, Barthélemon composa un opéra-comique, *Belphégor* (1778), de la musique de ballet[2], ainsi que *Two favourite solo Concertos for the Violins* (vers 1778). Mme Tarade publiait à Paris, en 1780, un *Rondeau* de lui : « Par pitié, daignez vous rendre », avec accompagnement de harpe et de violon[3], et, en 1783, il occupait le premier pupitre à l' « Academy of ancient Music ». Après un séjour à Dublin, avec sa femme, en 1784, il faisait paraître, vers 1785, une œuvre d'orgue : *Six Voluntaries or easy Sonatas for the Organ* (œuv. XI)[4].

Puis, il collabore à une série de concerts dont on trouvera la liste dans l'ouvrage de Pohl. Signalons seulement que, le 24 février 1791, au concert de la société « New Musical Fund », il interprète un solo de Corelli, maître qui avait sa prédilection et dont il jouait merveilleusement les *adagios*[5], que, le 28 mai 1792, Haydn dirigeait au clavecin une de ses auditions[6], et qu'à la fin de 1794, il prenait part, comme « leader », aux douze concerts par souscription donnés à Londres en faveur des émigrés français[7]. C'est également à la fin de 1794 que Muzio Clementi participait encore une fois à un concert à bénéfice de Barthélemon[8].

Inlassable, celui-ci procédait à des adaptations de Gluck et d'Haydn, à des arrangements de morceaux de chant[9]; en l'an VIII, le *Courrier des Spectacles* se faisait l'écho d'un concert destiné à secourir à Londres les veuves et les orphelins des musiciens, et où, rapportait le journal, « pour la première fois depuis plus de cinquante ans que cet établissement (Fonds musical) existe, il vient d'y être entendu une sonate de l'œuvre V de Corelli exécutée par le célèbre Barthélemon[10] ».

Depuis 1791, Barthélemon entretenait avec Haydn des relations de vive amitié; tous deux étaient « brothers in affection, » et quand le violoniste, las des cabales et de la vie active, se mit à mener une existence retirée dans sa maison de Kennington Place Vauxhall, n° 8, où il s'abandonnait au mysticisme et à de mélancoliques rêveries, Haydn venait souvent lui apporter le secours de sa chaude sympathie et de ses consolations.

Les dernières années de Barthélemon, rapporte Pohl, s'écoulèrent tristement; il avait perdu sa femme Mary Young, qu'on appelait aussi Polly, le 20 septembre 1799[11]; paralysé de corps et d'âme, il s'éteignit le samedi 23 juillet 1808, à Lon-

1. Max Unger : *Muzio Clementis Leben* (1914), p. 34. — G.-C. Paribeni : *Muzio Clementi* (1921), p. 62.

2. Pohl. I, p. 164. Il composa, entre autres musiques de ballet, celle des *Petits Riens* de Noverre, celle d'*Il convito degli Dei*, donné, d'après Pohl, lors du séjour de Cherubini à Londres, en 1785, et aussi de la musique de ballet pour *Macbeth*.

3. *Rondeau de M. Barthélemon :* « Par pitié, daignez vous rendre, » avec accompagnement de harpe et de violon, par M. Boutard, n° 21, 1 livre 4 sols, chez la dame Tarade, rue Saint-Honoré et à l'Opéra (*Gazette de France*, 1780 p. 6).

4. *Catalogue* du British Museum, e. 101 (2).

5. Pohl, *loco cit.*, II, p. 23. D'après La Boubée (*loco cit.*), Barthélemon se disposait à venir à Paris, dans les premiers temps de la Révolution. Mais sur le conseil d'un de ses amis de Bordeaux, M. Brunau, il renonça à son projet.

6. *Ibid.*, II, p. 198.

7. Ces concerts étaient donnés par la « Society of French Emigrants », Brewer Street, et étaient dirigés par Feretti (Pohl, II, p. 179).

8. Max-Unger, *loco cit.*, p. 82.

9. V. *Catal.* du British Museum, t. I, p. 126.

10. *Courrier des Spectacles,* 11 germinal an VIII, pp. 3-4.

11. Pohl, *loco cit.*, I, p. 165.

dres, 23 Hatfuld Street, et non à Dublin, comme le prétend le *Dictionnaire* de Riemann[1]. Son ami le fameux violoniste Salomon, qui l'avait fidèlement assisté durant sa dernière maladie, s'écria : « Nous avons perdu notre Corelli[2]. »

C'est que, comme nous l'avons indiqué plus haut, Barthélemon excellait dans l'exécution des pièces lentes du maître de Fusignano. Sa sonorité puissante et pleine possédait, selon la remarque de Burney, un charme indescriptible, et bien souvent ses auditeurs ne pouvaient retenir leurs larmes[3]. L'*ABCDario,* en célébrant les mérites du compositeur de *Maid of the Oaks* et de nombreux solos de violon, ne tarit pas d'éloges sur son jeu et sur la façon, qu'il déclare sans rivale, dont il interprétait les *adagios*[4].

Nous ajouterons, pour compléter la liste des compositions de Barthélemon, le *Jugement de Pâris* (1768), la *Ceinture enchantée* et la musique d'un ballet anacréontique de Dauberval, *le Bonheur est d'aimer*[5], représenté au grand théâtre de Bordeaux, le 8 février 1785[6]. Dauberval utilisa encore des morceaux du grand violoniste dans son ballet de *Psyché*[7].

La femme de Barthélemon, Mary Young, écrivit plusieurs pièces vocales, entre autres trois hymnes et trois *Anthems* pour l'Orphan Asylum, et *Six Sonates pour piano-forte* avec accompagnement de violon[8]. Le violoniste laissait une fille, Cecilia, qui fut élève de Schröter, et qui, elle aussi, se livra à la composition. On connaît d'elle quatre œuvres de sonates pour harpsichorde ou piano-forte[9].

II

En raison du désordre que présente le numérotage des œuvres instrumentales de Barthélemon, nous donnerons la liste de ses compositions pour le violon publiées respectivement à Londres et à Paris :

Londres :

I. *Six Sonates for two Violins with a Thorough Bass,* Œuvre I (vers 1765).
II. *Six Sonates à Violon seul et Basse,* Œuvre II (vers 1765).
III. *Six Concertos for three Violins,* Œuvre III (vers 1775).
IV. *Six Duetti for two Violins,* Œuvre IV (vers 1770?).
V. *Six Lessons with a favourite Rondo,* Œuvre V (1775).
VI. *Six Overtures for two Violins,* Œuvre VI (1775 ?),

auxquelles il faut ajouter : *The favourite solo Concertos for the Violins* (1778?) et *Preludes for the Violins* (1790?).

1. Communiqué par M. Grattan Flood, que nous prions de vouloir bien agréer tous nos remerciements. — La Boubée, dans ses *Notes,* prétend que Barthélemon aurait été marié deux fois et qu'il avait été malheureux avec sa première femme ; nous n'avons pu vérifier cette allégation.
2. Pohl, *loco cit.,* II, p. 199.
3. *Ibid.,* I, p. 165.
4. *A B C Dario,* p. 10. Pohl, I, p. 165 en note.
5. Jean Bercher, dit Dauberval (1742-1806), le célèbre danseur, élève de Noverre, fut maître de ballets au théâtre de Bordeaux, de 1785 à 1791, après sa retraite de l'Opéra. Il fit représenter à Bordeaux quelques ballets de sa composition, dont *la Fille mal gardée* et *le Page inconstant.*
6. La Boubée (*loco cit.*).
7. *Ibid.* D'après La Boubée, un enfant prodige, le jeune Mézy, surnommé « le petit Orphée », jouait en février 1805, devant la cour d'Angleterre, des compositions pour le violon de Corelli, de Viotti et de Barthélemon.
8. *Catalogue* du Br. Mus., I, p. 126.
9. *Ibid.,* p. 124.
Cécilia Barthélemon aurait débuté comme chanteuse en 1778 (Pohl, *Mozart in London,* p. 165, en note).

PARIS :

I. *Sonates à violon seul et basse* (1767).

II. *Trio pour deux violons et basse* (1767).

III. *Six Symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse*, Œuvre I (1769).

IV. *Concerto à violon principal*, exécuté au Concert spirituel, Œuvre IV (1775).

De plus, Gerber, dans son édition de 1812, signale *Six Duetti* pour deux violons (œuv. VIII) et *Six Quatuors* à cordes (œuv. IX), auxquels Grove fait allusion, mais qui ne figurent pas sur le Catalogue du British Museum. De cet ensemble de compositions, nous ne connaissons que les œuvres I et II, de Londres, et aucune bibliothèque parisienne ne contient les quatre œuvres publiées à Paris de 1767 à 1775. Nous nous contenterons donc ici de dire quelques mots des œuvres I et II, sonates à deux violons et sonates à violon seul.

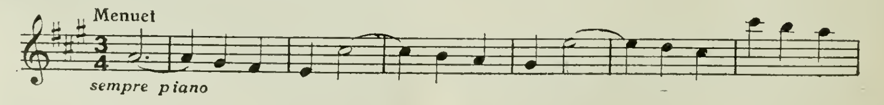
Morphologie. — Les six sonates à deux violons et basse continue de l'œuvre I comportent deux, ou plus souvent trois mouvements, et se terminent quatre fois sur six par un *Menuet* dédoublé (*Tempo di Minué*); quatre fois sur six, également, elles débutent par un mouvement lent ou modéré (*Adagio* ou *Andantino*). La Sonate VI intercale un *Adagio pastorale* entre un *Allegro moderato* et un *Allegretto scherzando;* il y a lieu de signaler certaines désignations expressives, telles que celle de l'*Allegro moderato* de cette Sonate VI, qui porte la mention : *con fierrezza.*

Dans le second recueil (œuv. II), les six sonates à violon seul adoptent le cadre tripartite : B, A, B', avec une tendance marquée à conclure sur un *Menuet* ou un *Arioso* varié. Mais Barthélemon affecte la Sonate I d'une particularité intéressante : l'*Allegretto* final de cette composition consiste, en effet, en une *Polonaise* (*Tempo di Polonese*) à 3/4 avec mineur, type de danse au rythme bien marqué, que, comme nous l'avons vu précédemment, Guillemain avait été le premier à introduire dans notre littérature de violon. L'*Adagio* central de toutes les sonates s'écrit généralement à la dominante ou à la sous-dominante, et presque toujours les tonalités sont majeures.

Une autre particularité qu'il importe de signaler, c'est l'admission du principe de la variation au sein d'un *Allegro* initial, ce qui est le cas pour la Sonate VI, où quelques mesures de la seconde reprise, répétée deux fois, se varient la seconde fois au moyen de traits en *staccato* et d'arpèges[1].

Thématique et composition. — Dès le premier recueil, l'écriture révèle les influences mannheimistes qui se généralisent dans la littérature instrumentale de cette époque. Ainsi, on y observe la présence du *tremolo*[2], et des appels de petites notes situées à la seconde supérieure[3].

Certains *Menuets*, celui en *la* majeur de la Sonate III, par exemple, dont le thème se développe suivant une séquence ascendante, témoignent de ce que le *Mercure* appelait les « grâces » de Barthélemon :



1. Le passage en question reçoit l'indication : « Cambiamento per la seconda volta. »

2. Sonate II, *Allegro* 2/4.
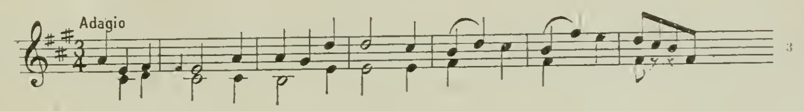
3. *Ibid.*

Au contraire, l'*Allegretto scherzando* ci-après se démène d'une allure disloquée extrêmement comique, et qui évoque des ébats de clown[1] :



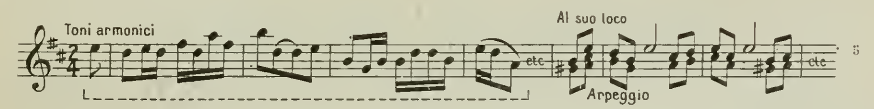
Les deux violons alternent, comme dans les compositions similaires du temps, le jeu des imitations et le style harmonique.

Avec les sonates de l'œuvre II, nous rencontrons des pièces plus caractéristiques de la manière de Barthélemon. Souvent, la thématique se coupe de silences[2]; souvent aussi, elle prend un tour coulant, gracieux, et même atteint à une certaine majesté :



[3]

Le musicien exploite largement le registre grave du violon[4], et se montre friand de contrastes de sonorité. C'est ainsi qu'il utilise souvent les sons harmoniques, en les opposant brusquement à des passages en doubles cordes ou arpégés (*Arpeggio al suo loco*) :



[5]

Au reste, il pratique presque constamment les arpèges et les brisements d'accords. Le thème de la *Polonaise* de la Sonate I :



se rapproche de celui de la Sonate en *la* majeur de Schobert pour clavecin et violon[6]. Cette *Polonaise* admet un *Minore*, câlin et valsant; fréquemment, l'écriture de Barthélemon s'avère très affouillée, ornée de trilles et de passages. Tels *Menuets* rappellent le style des Mannheimistes et celui de Schobert. Nous citerons en particulier le *Menuet* de la Sonate VI :

1. Sonata VI (*Œuvre* I), *Allegretto scherzando* 2/4.

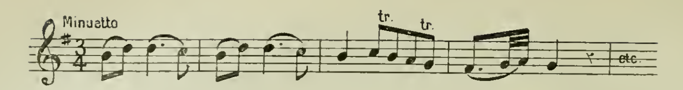
2. Sonata I (*Œuvre* II), *Allegro moderato* 2/4, *Adagio* C, Sonata IV, *Minuetto* 3/4.

3. Sonata III (*Œuvre* II), *Adagio* 3/4.

4. Voir notamment l'*Adagio* 3/8, en doubles cordes, de la Sonata V.

5. Sonata III (*Œuvre* II), *Allegro moderato* 2/4. Les mêmes contrastes de sons harmoniques et de sons naturels s'observent dans l'*Allegro ma non troppo* 2/4 de la même sonate. Enfin la Variation V du *Minuetto Andantino* 3/4 de la Sonata VI se présente également en *toni armonici*. Le fréquent usage que Barthélemon fait des sons harmoniques vient à l'appui d'une anecdote relatée par Pohl à propos des concerts qu'Haydn dirigeait à la cour d'Angleterre, et auxquels participait Barthélemon. Le jeune prince de Galles, alors âgé de trois ans à peine, s'intéressait vivement aux *harmonic tones* du violoniste; il disait à son père que « M. Barthélemon avait une flûte dans son violon », et s'ingéniait à découvrir où se cachait cette flûte. (Pohl, *Mozart in London*, p. 163, note 3.)
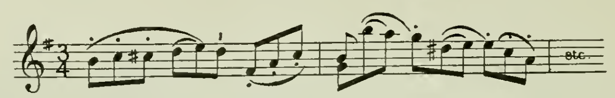
6. Sonate en *la* majeur de Jean Schobert, op. IV^{5}. (Voir *Denkmäler deutscher Tonkunst, Band XXXIX, Ausgewählte Werke von Johann Schobert*, par Hugo Riemann, p. 51. — Voir aussi, *loco cit.*, p. 74.)



dont on rencontre le début berceur dans celui de la sonate de Schobert citée plus haut [1].

Au point de vue composition, les *Allegros* de Barthélemon sont souvent bithématiques ; le deuxième thème se présente alors sous un aspect beaucoup plus ouvragé que le premier; après un bref développement, le musicien procède à une réexposition parfois complète de son matériel thématique. Les *Adagios* se découpent en deux reprises, la première cadençant à la dominante.

Technique. — Alors que la technique qui se fait jour dans l'œuvre I ne mérite aucune observation spéciale, car les sonates en trio de ce recueil sont des œuvres faciles et à la portée de tous les violonistes, celle qui ressort de l'œuvre II témoigne de l'habileté de Barthélemon dans le maniement de la double corde, des arpèges de trois et quatre notes, et des sons harmoniques. Le violoniste pratique fréquemment le trille sur pédale, mais ne démanche pas très haut, et ne dépasse pas le *sol*⁵ sur la chanterelle. Par contre, il se montre attentif à la variété d'archet. On rencontre, par exemple, des coups d'archet minutieusement indiqués, comme celui-ci, que nous empruntons à la Variation I du *Minuetto* de la Sonate VI :



Barthélemon fut un violoniste à l'archet souple et précis, à la sonorité prenante et tendre.

Nicolas Capron.

I

Une grande obscurité règne encore sur les origines de ce remarquable violoniste [2]. D'après son acte de décès, il serait né vers 1740, mais nous ignorons le lieu de sa naissance. Il eut l'honneur de compter parmi les plus brillants élèves de Gaviniès, et débuta vers l'âge de seize ans à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il figure déjà en 1756 [3].

Le jour de la Toussaint de 1761, Nicolas Capron faisait sa première apparition au Concert spirituel, où il remportait un vif succès. « M. Caperon, qui a paru pour la première fois, écrit le *Mercure,* a exécuté un concerto de violon qui lui a fait beaucoup d'honneur. On a trouvé de la force avec de la justesse dans son jeu; les sons qu'il produit sont beaux et agréables [4]. » Déjà, le jeune artiste comptait quelques ouvrages à son actif et, le 8 décembre, Capron donnait aux auditeurs du Concert la primeur d'un de ses concertos, en même temps que le violoncelliste Duport exécutait une sonate de sa composition. « On les a entendus avec ce silence

1. Dernières mesures de la partie de clavecin, p. 53 (*loco cit.*).

2. On consultera sur lui Gerber, t. I, p. 245, Vidal, t. II, p. 261, et G. Cucuel, *Le Baron de Bagge et son temps, Année musicale,* 1911, pp. 169-170.

3. *Les Spectacles de Paris,* 1756, p. 103. Le nom de Capron figure parmi ceux du personnel de l'Opéra-Comique, pendant les foires Saint-Germain et Saint-Laurent de 1752 à 1758 (A. Heulhard : *Jean Monnet* [1884], p. 89).

4. *Mercure,* décembre 1761, p. 200.

qui marque la plus grande satisfaction... la musique de ces deux jeunes compositeurs a paru agréable et variée[1]. » Sa virtuosité était extrême, et le *Mercure* ne manque pas de la signaler, après la séance du 25 mars 1762, où il joua encore un concerto. « M. Capron a exécuté avec beaucoup d'habileté les plus grandes difficultés du violon[2]. » Pendant les fêtes de Pâques, il se faisait entendre aux côtés de Canavas.

L'accueil qu'il avait reçu du public le mettait de suite en vedette; aussi le voyons-nous, cette année-là, à la tête des seconds violons du Concert spirituel, pendant que son maître Gaviniès dirigeait la phalange des premiers violons[3]. Nous rappellerons qu'à partir du mois de septembre 1762, Dauvergne, le chef d'orchestre du Concert, adoptant la mode italienne, cessait de battre la mesure, et s'en rapportait à ses deux chefs de pupitre, Gaviniès et Capron.

Ce dernier figurera dorénavant à presque toutes les séances. Le 1er novembre 1762, on loue sa justesse et sa précision; la veille de Noël, il exécute le fameux *Printemps* de Vivaldi, « qui fit un grand plaisir ». A cette occasion, le *Mercure* adoptait le point de vue d'un certain nombre de dilettanti qu'effarouchait un trop grand étalage de virtuosité, et qui laissaient à quelques « connaisseurs » le soin d'apprécier les difficultés du violon[4].

Ces difficultés, Capron s'en jouait avec la plus grande aisance, témoin ce compte rendu du concert du vendredi de la Passion de 1764, que nous relevons dans l'*Avant-Coureur:* « M. Cappron, digne élève de Gaviniès, a joué seul du violon; les difficultés semblent ne rien coûter à ce jeune artiste[5]. » Plus grincheux que son confrère, le *Mercure*, insistant sur sa préférence pour la musique « agréable aux auditeurs », écrivait après le concert du 13 avril : « On a tenu compte de la difficulté vaincue, dans le concerto de violon exécuté par M. Capron. » L'élève de Gaviniès laissait alterner sur ses programmes sa propre musique avec celle de son maître; c'est ainsi que le mercredi saint de 1764, il jouait une sonate[6] de Gaviniès[6], et le 8 décembre, un concerto du même. En 1765, il reçoit de l'avancement au Concert spirituel, et quitte sa place de chef des seconds violons, pour prendre la direction des premiers[7]. Il occupa ce poste jusqu'en 1784, avec une interruption de 1779 à 1781[8].

Lors des auditions que Capron et Duport donnèrent les 24 et 25 mars 1765, le *Mercure*, tout en couvrant d'éloges les deux instrumentistes, revient à sa thèse favorite, et expose son esthétique en quelques lignes, où il s'essaie à l'ironie. « Ces noms connus aujourd'hui [Capron et Duport] dispensent de rapporter des applaudissements que reçoivent toujours leurs talents, mais nous ne pouvons nous dispenser d'exhorter tous les grands talents, sur quelque instrument que ce soit, à préférer de plaire à la partie nombreuse du Public, par de la musique agréable et intelligible, au vain honneur d'étonner un petit nombre de rivaux ou de prétendus connaisseurs par des difficultés qui ne produisent aux autres qu'un jeu bizarre et confus de sons, auquel ni l'esprit ni le cœur n'entendent pas plus que les oreilles qui n'ont pas le bonheur d'être totalement musicales[9]. » Cette esthé-

1. *Mercure*, janvier I, 1762, p. 156.
2. *Ibid.*, avril I, 1762, p. 169.
3. *Almanach des Spectacles*, 1763, p. 3.
4. *Mercure*, janvier 1763, pp. 183-184.
5. *Avant-Coureur*, 30 avril 1764, p. 283. — *Mercure*, avril II, 1764, p. 182.
6. *Avant-Coureur, loco cit.*, p. 284. — *Mercure*, janvier II, 1765, p. 186.
7. *Les Spectacles de Paris*, 1765.
8. G. Cucuel, *loco cit.*, p. 169.
9. *Mercure*, avril I, 1765, p. 223.

tique, qui s'enferme dans la formule « plaire au plus grand nombre et éviter la virtuosité », reparaît à maintes reprises dans le journal, sous forme de conseils prodigués aux musiciens, et même au directeur du Concert spirituel. On recommandera longuement à ceux-ci d'éviter les auditions de « musique bizarre et sans chant », et de ne pas « rendre les auditeurs du Concert perpétuellement confidens des exercices savans et adroits qu'on ne doit pratiquer que dans le secret de l'étude[1] ». Aussi Capron se verra-t-il presque constamment décerner l'épithète de savant[2].

Faut-il croire que le musicien ne resta pas sourd à cette série de mercuriales? On est tenté de le supposer, en lisant l'impression produite par le « nouveau Concerto de violon, de sa composition », qu'il exécuta le 26 mai 1765, après avoir joué avec Hochbrucker, musicien du prince Louis de Rohan, des duos de harpe et de violon. Cette fois, le *Mercure* ne dissimule plus sa satisfaction ; il félicite Capron de son ouvrage, « dans lequel il a fait entrer des airs du chant le plus agréable », et proclame sans réticences que l'exécution se para de « toutes les grâces du goût et de tout l'art que possède cet habile symphoniste ». L'excellent *Mercure* exulte en constatant que ses conseils ont été si bien suivis, ce qui ne l'empêche pas de les souligner derechef. Capron « dut s'apercevoir, par les marques éclatantes de la satisfaction des auditeurs, de la vérité et de l'utilité des avis réitérés que nous avons donnés aux talents distingués sur le genre de musique le plus propre à plaire toujours au public[3] ».

Il y a lieu d'ailleurs de remarquer que, sous la pression du goût régnant, un certain nombre de compositeurs s'évertuaient à effectuer des arrangements d'airs connus, airs d'opéra et d'opéra-comique, ariettes italiennes, vaudevilles, etc. Parmi ces musiciens, nous citerons Alexandre, dont Capron fit entendre, à la Toussaint 1765, un concerto de violon composé d'airs connus[4]. Le *Mercure* prend prétexte de cette exécution pour revenir à sa marotte, et cette fois, il jettera quelque confusion dans le débat, en opposant, non plus la difficulté au chant, mais bien la mélodie à l'harmonie. Voici le texte du journal : « Séparément de la belle exécution de M. Capron, ce concerto a fait plaisir par le nombre de chants agréables qu'il réunit et l'art avec lequel ils sont rassemblés. Nous croyons devoir encore saisir cette occasion de répéter aux Artistes qu'en s'occupant essentiellement de l'harmonie, ils ne doivent pas négliger la mélodie si intéressante et si propre à leur concilier tous les suffrages[5]. » Éternel dualisme de l'harmonie et de la mélodie évoqué, bien mal à propos, dans un procès dirigé contre l'abus de la virtuosité.

1. *Mercure*, mai 1765, p. 194.

2. Notamment, après les concerts du 31 mars 1765 (Rameaux) et du 5 avril 1765 (vendredi saint). Après ce dernier concert, le *Mercure* se fâche un peu : « M. Capron exécuta un concerto marqué au coin des plus grandes difficultés, conséquemment peu intelligible pour le plus grand nombre, en faveur duquel, cependant, il semble que les artistes et les talens devroient toujours travailler. » (*Mercure*, avril II, 1765, p. 169.)

3. *Mercure*, juin 1765, p. 193.

4. *Ibid.*, déc. 1765, pp. 255-256. Ces concertos d'airs connus bénéficiaient alors d'une grande faveur. Les organistes Balbastre et Damoreau avaient mis à la mode les concertos d'airs connus et de *Noëls* joués sur l'orgue. Ils exécutaient de même des ouvertures de Mondonville. — Sans parler des nombreux recueils d'ariettes « en grande symphonie » qui voient le jour vers cette époque, nous citerons les duos pour deux violons que La Chevardière mettait en vente en 1766, et qui se composaient de marches, de menuets, de gavottes et de romances (*Mercure*, mars 1766, p. 165). On se rappelle, enfin, les *Recueils d'Airs* de L'Abbé le fils (1754-1760) et ses *Jolis Airs* de 1765.

5. *Mercure*, décembre 1765, p. 256.

On est porté à penser que Capron ne résistait pas à l'envie de se « concilier tous les suffrages »; pour parler comme le *Mercure*, car le concerto qu'il exécuta au concert du 8 décembre 1765 lui valut, en plus de vifs applaudissements, un certificat de satisfaction du journal. On déclare en effet que « les talens de M. Capron paraissent croître par les suffrages qu'il se concilie de plus en plus[1] ». Évidemment, notre violoniste s'humanise et cesse de demeurer inaccessible aux pauvres auditeurs; le 2 février 1766, le *Mercure* renouvelle, sans en modifier l'énoncé, sa formule laudative : Capron « a lieu d'être satisfait de la manière dont il a été reçu par le Public et de s'applaudir des efforts qu'il ne cesse de faire pour réunir tous les suffrages[2] ». Il recueille ainsi la récompense méritée par sa docilité à suivre les conseils de ceux qui ne se targuent pas d'êtres des « connaisseurs ».

Mais ce sont surtout les concertos de violon mêlés d'airs connus qui lui valent la plus belle moisson de louanges. Les 23 et 30 mars 1766, il déchaîne un véritable enthousiasme avec ces bienheureux concertos. « Dans les arts d'agrément, écrit le *Mercure*, les succès marqués suivent bien plus souvent les grâces qu'ils ne sont obtenus par les efforts de l'artiste à vaincre les difficultés ; » et après avoir ciselé ce marivaudage, le critique précise sa pensée : « On préfère unanimement le chant aux difficultés[3]. »

Il est assez amusant de suivre les variations de jugement du *Mercure* à l'égard de Capron; le journal se renfrogne dès que le violoniste fait mine de toucher au fruit défendu, à savoir aux « difficultés ». C'est ainsi, que son ton redevient sévère après le concert du 8 décembre : « On aurait désiré qu'il eût moins donné aux difficultés, aux traits savants; ou qu'il eût donné plus aux choses d'agrément qui captivent tout le monde et ne peuvent affoiblir la juste idée qu'on a de tout son talent[4]. » Jusqu'à présent, les comptes rendus du Concert spirituel se bornent à soulever la question de l'esthétique de ce qu'ils appellent les arts d'agrément, et cela, dans les termes vagues usités en pareille matière. Ils restent muets sur les caractéristiques du jeu de Capron. La note change après le concert de Noël 1766. Ce jour-là, le violoniste a joué encore un concerto mêlé d'airs connus; pour la première fois, on nous vante sa sûreté de touche et sa vigueur d'archet[5], et pendant tout le cours de l'année 1767, l'encens monte autour de lui, parce qu'il joue exclusivement des concertos d'airs connus. Çà et là, on peut glaner quelques détails intéressants sur sa technique : il manifeste « une supériorité frappante[6] »; il a le « jeu brillant, énergique et facile[7] ». Un peu plus tard, on nous dira qu'il maîtrise le violon à son gré[8], qu'il le domine et en tire tout le parti qu'il veut[9].

En 1768, Capron se décide à commencer la publication de ses œuvres, et donne son *Premier Livre de sonates à violon seul*, dédié à un amateur de musique et de porcelaines, le comte de Lauraguais, qui, dans son laboratoire de la rue de l'Université, réussissait de parfaites imitations des porcelaines du

1. *Mercure*, janvier I, 1766, p. 212.
2. *Ibid.*, mars 1766, p. 194.
3. *Ibid.*, avril II, 1766, p. 205.
4. *Ibid.*, janvier I, 1767, p. 189.
5. *Mercure*, janvier II, 1767, p. 156. — Le journal écrit que Capron « a exécuté un concerto de violon, mêlé d'airs connus, heureusement choisis, arrangés pour l'instrument, et rendu avec cette sûreté de touche et cette vigueur d'archet qui l'ont mis au rang des gens célèbres qu'on ne se lasse point d'admirer ».
6. *Ibid.*, juillet I, 1767, p. 200.
7. *Ibid.*, janvier I, 1768, p. 256.
8. *Ibid.*, décembre 1768, p. 176.
9. *Ibid.*, avril II, 1769, p. 144.

Japon[1]. Puis, à la fin de la même année, il fait connaître une *Romance* avec accompagnement de deux violons, deux cors et basse, que le *Mercure* annonçait de la façon suivante : « Cette jolie Romance, que les amateurs ont toujours entendue avec le plus grand plaisir, est aujourd'hui avec accompagnement de basse, violons et cors, à Paris, aux adresses ordinaires[2]. » Aux séances des 5 et 10 avril, il exécutait « avec l'applaudissement général » des concertos de violon de sa composition, dont le *Mercure,* malgré les principes qu'il affichait, vantait le caractère « savant[3] ».

Premier violon du Concert spirituel en 1769[4], Capron se voyait recherché dans tous les salons musicaux de Paris. Naguère, il avait fait partie de l'orchestre de la Pouplinière, où il touchait une mensualité de 100 livres[5]. Il fréquentait aussi le cénacle du baron de Bagge, et il rencontrait là un certain nombre d'artistes et de gens de lettres[6]. Marmontel l'avait présenté à Delille, d'Alembert et La Harpe. On le trouvait aussi chez l'abbé Morellet, aux côtés de Grétry, de Philidor, d'Hullmandel, de Traversa et de Duport[7]. Nous rappellerons que ce fut à l'un des déjeuners de Morellet que Gluck fit, pour la première fois, entendre son *Orphée.*

Au cours de 1769, allait se produire, dans la vie de notre musicien, un événement qui a fourni un thème fructueux aux auteurs d'anecdotes; nous voulons parler de son mariage, célébré en juin 1769. Nicolas Capron épousait Anne Soisson, dite Nanette, parente d'Alexis Piron, dont le testament s'ouvre par les lignes suivantes : « Je lègue à demoiselle Anne Soisson, ma petite-nièce, femme du sieur Capron musicien[8]... » Or, d'après M. P. Chaponnière, Anne Soisson n'était pas la petite-nièce de l'écrivain, mais seulement sa cousine, et son mariage avec Capron avait été célébré à l'insu de Piron[9].

Toujours au dire du même auteur, Piron, qui « approuvait de tout son cœur les relations des jeunes gens », aurait désiré que leur mariage fût retardé[10]. Il trouvait Capron trop pauvre. Grétry tient de Capron lui-même, « excellent professeur

1. *Annonces,* 18 janvier 1768, p. 42. — *Extraits des Registres de l'Académie Royale des Sciences,* 18 août 1764. — Il s'agit ici de Louis-Léon-Félicité de Brancas, fils aîné du premier lit du duc de Lauraguais, appelé comte de Lauraguais, et colonel du régiment de Royal-Roussillon, né le 3 juillet 1733 (La Chesnaye Desbois, t. I, p. 318).
Voici le titre de l'ouvrage que lui dédia Capron :
Premier Livre | *De* | *Sonates* | *à Violon seul et Basse* | *Dédié* | *A Monsieur le Comte* | *De Lauraguais* | *Par* | *M. Capron* | *Œuvre Premier* | Prix 9 livres | Gravé par Gerardin | A Paris | L'Auteur, Rue des Moulins, butte Saint-Roch | Et aux Adresses ordinaires de Musique | A. P. D. R. | — Gerber (t. I, p. 245) donne, pour cet ouvrage, la date fautive de 1769, qui a été reproduite dans tous les Dictionnaires.

2. *Mercure,* décembre 1768, p. 191. — *Avant-Coureur,* 14 novembre 1768.

3. *Mercure,* avril II, 1768, pp. 207, 209.

4. *Les Spectacles de Paris,* 1769. — Déjà en 1765, la Dixmerie, en parlant du Concert spirituel, disait qu'on y entendait « deux des meilleurs violons du siècle », Gaviniès et Capron (*Lettres sur l'état présent de nos spectacles,* 1765, p. 78).

5. Après la mort de La Pouplinière (5 décembre 1762), plusieurs musiciens de son orchestre firent opposition, au cours de l'inventaire, et une des héritières du financier, M[lle] de Vandy, demanda l'établissement d'un état des sommes qui leur étaient dues. Ainsi fut dressé l'*Etat des appointements dus à MM. les Musiciens de feu M. de la Pouplinière pour les mois de novembre et décembre 1762* (3 mars 1763). C'est sur cet état que figure Capron pour 200 livres (G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle,* p. 337).

6. G. Cucuel, *Le Baron de Bagge et son temps : Année musicale,* 1911, p. 169.

7. Morellet, *Mémoires,* t. I, chap. XII, p. 244, p. 245.

8. Arch. Seine, *Testaments,* n° 254, f° 162, 29 décembre 1772.

9. P. Chaponnière, *Piron, sa vie et son œuvre* (1910), p. 90. — Cf. G. Cucuel, *Le baron de Bagge et son temps,* pp. 169-170.

10. P. Chaponnière, *loco cit.,* p. 125.

de violon », d'amusants détails sur ce mariage qu'il s'efforçait ingénument de cacher à Piron. Les deux époux, dont la chambre était voisine de celle du poète, s'efforçaient de vivre secrètement et de mener le moins de bruit possible; « par cette sujétion, rapporte Grétry, Capron avait contracté l'habitude de parler si bas, qu'à peine on pouvait l'entendre. » Le poète feignit toujours d'ignorer ce mariage; cependant, il disoit à sa nièce : « J'ai entendu du bruit, ce matin, dans votre chambre. — C'étoit le frotteur, mon oncle. — Ah! fort bien. » — A la mort de Piron, sa nièce et son neveu trouvèrent dans son testament : « Item, je laisse tels objets... à Capron, frotteur de ma nièce[1]. » Grétry, après avoir cité ce mot plaisant, assure que ceux qui connaissaient bien Piron prétendirent, après sa mort, qu'il ne feignit d'ignorer le mariage de sa cousine que « pour lui procurer plus de bonheur ».

Comme bien on pense, le thème du « frotteur » était trop séduisant pour ne pas connaître de nombreux avatars, et on le traita « en variations », en passant du propre au figuré, et vice versa. C'est ainsi que, sous le titre : *Le Frotteur malgré lui*, le *Ménestrel* du 10 mai 1840 insère une de ces variations, et non la moins savoureuse. Il rapporte que, toujours gai malgré sa cécité, l'auteur de la *Métromanie,* instruit du mariage de sa cousine avec laquelle il demeurait, défendit sa porte à Capron; mais celui-ci, éludant la défense, se présente le lendemain. Anne Soisson lui dit « que c'est le frotteur ». Alors, Piron de le faire travailler à nettoyer son appartement. Capron s'escrime donc le balai à la main, et quand il faiblit, l'autre lui crie : « Allons, du courage : tu auras pour boire! » L'infortuné violoniste besogna ferme pendant près de 3 heures et reçut 6 francs (*sic*)[2].

La part faite aux anecdotes, rentrons dans la réalité. Le 20 juin 1769, par-devant Me Sébire, notaire à Paris, Nicolas Capron, en bon fils, et « pour la bonne amitié » qu'il leur portait, constituait en faveur de ses parents, Claude Capron, ancien officier du roi, et Marie-Marguerite Jubert, demeurant avec lui, rue des Moulins, paroisse Saint-Roch, une pension viagère de 900 livres. L'acte stipulait qu'en cas de décès de l'un des bénéficiaires, la pension du survivant serait réduite à 500 livres, « le tout exempt des impositions royales présentes et futures ». Les arrérages de cette rente couraient à partir du 1er juillet 1769, et devaient être payés de trois mois en trois mois; ils ne pouvaient être saisis par aucun créancier, et tenaient lieu de pension alimentaire aux parents du musicien[3].

Puis, deux jours après, le 22 juin, et par-devant le même notaire, Capron signait le contrat de son mariage avec Anne Soisson, fille majeure d'Emé (*sic*) Soisson et de Pétronille Dubois, demeurant tous deux à Dijon. Ce nom de Dubois porté par la mère de la future épouse, souligne la parenté d'Anne Soisson avec Alexis Piron, puisque celui-ci, dijonnais lui aussi, avait pour mère une Dubois[4].

Anne Soisson demeurait rue des Moulins, comme son fiancé, et habitait vraisemblablement chez son parent Piron qui logeait dans la même rue[5]. Certains

1. Grétry, *De la Vérité,* III, pp. 278-279 (chap. XX). — Chaponnière, *loco cit.,* note de la p. 126.

2. *Le Ménestrel,* 10 mai 1840, n° 24.

3. *Constitution viagère* du 20 juin 1769. — Minutes de Me William Bazin, notaire à Paris.

4. *Contrat de mariage* du 22 juin 1769. — *Ibid.* — Alexis Piron était né à Dijon, paroisse Saint-Jean, le 9 juillet 1689, de Aimé Piron, apothicaire, et d'Anne Dubois. Son grand-oncle maternel était Alexis Dubois, architecte à Dijon, et sa tante Perrette Piron avait épousé Guillaume Dubois, sculpteur à Dijon. (Jal, *Dictionnaire*... p. 977.)

5. Piron est mort à Paris, rue des Moulins, paroisse Saint-Roch, le 21 janvier 1773. (*Ibid.*) Il habitait la première porte à droite en entrant par la rue des Petits-Champs (de Rochegude,

détails des anecdotes précédentes se trouvent donc ainsi confirmés. Le contrat fut passé en présence de la duchesse de Villeroy, dont le mari, grand amateur de musique, comptait parmi les souscripteurs aux quatuors de Telemann [1], et de Pierre-Antoine Magnan, officier de la maison du roi, oncle maternel d'Anne Soisson.

Les époux adoptaient le régime de la communauté, selon la coutume de Paris, et chacun d'eux déclarait devoir acquitter pour son propre compte ses dettes antérieures au mariage.

La situation de fortune des époux apparaissait plutôt modeste ; l'apport de Capron, consistant en meubles, habits, linge et hardes « provenant de ses gains et épargnes », se voyait évalué à 3.000 livres, alors que celui de sa femme n'était estimé que 1.500 livres. Capron douait sa femme de 6.000 livres de douaire préfixe, et une clause du contrat spécifiait que le survivant des deux époux prendrait, par préciput, les meubles à sa convenance jusqu'à concurrence de 3.000 livres.

Les époux se faisaient une donation entre vifs, à condition, pour Anne Soisson, au cas où elle survivrait à son mari, de continuer aux parents de Nicolas Capron le service de la pension viagère constituée à leur profit le 20 juin 1769 [2].

Après son mariage, Capron demeure quelque temps éloigné du Concert spirituel. A Pâques 1770, il se fait couvrir d'applaudissements en exécutant un concerto de lui dont on apprécie la belle composition [3]. On vante, à la fois, la « hardiesse et la précision » de son jeu, qui le placent au premier rang des virtuoses, et « les chants agréables » dont il a su parer son ouvrage [4].

Le violoniste ne devait publier que plus tard les concertos qu'il avait exécutés au Concert spirituel, et qui comportaient un violon principal, le quatuor d'archets, cors et hautbois.

En attendant, et pour montrer que chez lui le musicien ne le cédait en rien au virtuose, il faisait paraître chez le sieur Lemarchand [5] et au bureau d'abonnement musical, deux recueils de chacun six quatuors pour deux violons, alto et basse, dont le second était dédié au duc de Laval, lieutenant général des armées du roi [6]. Cet ouvrage range Capron parmi les compositeurs français qui ont cultivé le quatuor à cordes, genre dont la vogue s'annonçait alors très brillante. Citons, en 1770, les quatuors dialogués de Vanhal (œuvres I, II), de Saint-Amans, de Gossec (œuvre XIV), de Charles Stamitz fils (œuvre I), en 1771, ceux de Janski, de de Machi (œuvre III), d'Honnauer (œuvre IV), en 1772, ceux de Fraentzel (œuvre III), de Boccherini (œuvre X), de Mignaux, de Bach, etc.

En annonçant au mois de février 1772 les quatuors de Capron, l'*Avant-Coureur* exposait leurs mérites si bien ajustés au goût du temps, et faisait ressortir les qualités qu'on aimait alors à rencontrer dans la musique instrumentale. « Ces quatuors feront les délices des amateurs de la musique instrumentale. Le chant

Promenades dans toutes les rues de Paris, I, p. 27).

1. Sur le rôle joué par la famille de Villeroy, à l'égard de la musique à Lyon, voir l'ouvrage de M. Léon Vallas : *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle* (1908). — Gabriel-Louis-François de Neufville, duc de Villeroy, avait épousé, en janvier 1747, Jeanne-Louise Constance, fille de Louis-Marie-Augustin, duc d'Aumont (La Chesnaye Desbois, t. XIV, p. 937).

2. Le contrat Capron-Soisson fut signé à Paris en la maison de M. Gomel, avocat au Parlement et procureur au Châtelet, demeurant rue Pavée Saint-Sauveur.

3. *Mercure*, octobre I, 1770, pp. 156-157.

4. *Avant-Coureur*, 2 avril et 23 avril 1770. Le mérite de Capron semble d'autant plus assuré qu'il avait alors un rival redoutable en la personne du violoniste Cramer.

5. *Annonces*, suppl. de la feuille du 25 nov. 1771, p. 932.

6. Ces quatuors sont annoncés dans les *Annonces* du 3 février 1772, p. 76, et dans l'*Avant-Coureur* du 11 février 1772, p. 84.

est saillant, bien dialogué, et d'une tournure agréable et variée. Une bonne recommandation d'ailleurs pour cette musique est le nom du virtuose qui l'a composée et dont l'exécution nette, facile et brillante, fait valoir avec tant d'avantages toute les ressources du violon, instrument qu'il professe à la satisfaction des amateurs les plus distingués[1]. » Nous apprenons donc par là que Capron se livrait à l'enseignement, et nous ne tarderons pas à entendre parler de ses élèves au Concert spirituel. Le jour de Pâques 1772, il y donne un concerto de Barthélemon, en rendant agréables les plus grandes difficultés[2]. L'année suivante, il aborde, avec le violoniste Guenin qui, comme nous le verrons, était un de ses meilleurs élèves, un genre de composition qui jouissait d'une grande faveur; nous voulons parler des symphonies concertantes, dont les deux instrumentistes jouèrent pendant la quinzaine de Pâques un échantillon dû à la plume de Davaux[3]. Capron et Guénin interprétaient encore une symphonie concertante le 25 mars 1774, et s'attiraient, de la part de la *Gazette de Littérature*, plus indulgente à la virtuosité que le *Mercure*, le compliment suivant, dont l'intention est assurément meilleure que la rédaction : « On a beaucoup applaudi à la difficulté de leur jeu[4] ».

Au mois d'avril, Capron produisait une de ses élèves, une enfant prodige de onze ans, Mlle Deschamps, dont le *Mercure* faisait un très vif éloge[5], éloge qu'il renouvelait deux ans plus tard, en passant en revue les instrumentistes qui avaient brillé au Concert spirituel : « N'oublions pas de citer comme un prodige d'intelligence et de talent de la part de l'élève, et d'habileté de la part de M. Capron, son maître, Mlle Deschamps, âgée de douze à treize ans, et qui joue, avec aisance et avec goût, les plus grandes difficultés sur le violon[6]. » Entre temps, le musicien avait publié, en 1776, son œuvre II, consistant en *Concertos à violon principal et orchestre*[7], et en 1777, son œuvre III, *Six Duos pour deux violons*[8].

C'est vraisemblablement un des concertos de l'œuvre II qu'il joue au Concert spirituel, le 16 mars 1777, pour l'inauguration de la direction Le Gros; le *Mercure* d'avril faisait remarquer que, depuis longtemps, les habitués du Concert étaient privés du plaisir d'entendre Capron. « M. Capron, qui a été revu avec la plus grande satisfaction, après une longue absence, a donné de nouvelles preuves de son rare talent et de ses études par un nouveau concerto de violon de sa composition[9]. » Il jouait, en effet, de façon très intermittente, puisque, de décembre 1778 à la fin de 1780, on n'entend plus parler de lui au Concert, où son nom reparaît seulement les 24 et 25 décembre 1780[10].

1. *Avant-Coureur*, p. 85. En voici le titre : *Six Quatuors pour deux violons, alto et basse, dédiés à Monseigneur le Duc de Laval, Lieutenant-général des Armées du Roi, Gouverneur pour Sa Majesté des Villes et Principauté de Sedan, etc., chef des noms et armes de la Maison de Laval, Comte d'Esclimont, Marquis de Farvaques et autres lieux, par M. Capron, Ier violon du Concert spirituel.* — A Paris, au bureau d'abonnement musical. — A Lyon, Castaud. — On remarquera que ces quatuors ne portent pas de numéro d'œuvre, alors que les concertos parus en 1776 figurent sous le numéro d'œuvre II. — Voir plus loin.

2. *Avant-Coureur*, 27 avril 1772, p. 267.

3. *Mercure*, avril II, 1773, p. 165. — Au Concert du 2 février 1773, fête de la Purification, Capron avait exécuté un concerto de violon de sa composition (*Journal de musique*, 1773, n° 1, p. 74).

4. *Gazette de Littérature*, 29 mars 1774, p. 3.

5. *Mercure*, avril II, 1774, p. 166.

6. *Mercure*, avril II, 1776, p. 160. — Mlle Deschamps devint Madame Gautherot.

7. On lit, en effet, dans l'*Almanach musical* de 1777, parmi les œuvres publiées en 1776 :

Deux Concertos à Violon principal, premier et second dessus, alto et basse, cors et hautbois obligés, op. II. — A Paris, chez l'auteur (G. Cucuel, *La Pouplinière*, p. 347).

8. *Six | Duos | Pour | Deux Violons | Par | M. Capron | Œuvre IIIe* | Prix 7 l. 4 s. | Gravé par Mlle Michaud | A Paris | chez l'Auteur, rue Ste-Anne, Maison du charron du Roy | A. P. D. R. |

9. *Mercure*, avril I, 1777, p. 159.

10. A la Noël 1778, Capron joue un concerto

Il semble aussi qu'il ait abordé la composition de symphonies, puisque une symphonie de lui fut jouée au Concert le jour de la Purification de 1781. Cette symphonie figurait au programme avec un concerto du violoniste, et fut froidement accueillie : « Dans une nouvelle symphonie de M. Capron, lit-on dans le *Mercure*, les connoisseurs ont remarqué une petite manière, des idées communes, un style sec et froid. Son concerto a mieux réussi, parce qu'au mérite de la composition, l'auteur a su joindre le prestige d'une exécution facile et brillante[1]. »

A la fin de l'année, les 24 et 25 décembre, un autre de ses élèves, Quérut, interprétait, aux applaudissements de l'assemblée, un concerto de Jarnowick[2].

Capron mourut prématurément, le 14 septembre 1784, et fut enterré le même jour en l'église Saint-Roch, sa paroisse. Il habitait rue des Moulins et n'avait que quarante-quatre ans[3]. En enregistrant l'enterrement de Capron, les *Affiches* rappellent que le musicien « a joui, dans son temps, d'une réputation bien méritée[4] ». Bachaumont écrivait à la date du 17 septembre : « Les Arts viennent de perdre M. l'Epicié, peintre du Roy..., et le sieur Capron, ancien premier violon du Concert spirituel, qui y brilloit autrefois et avoit épousé la nièce de Piron[5]. » Nous donnons ici le fac-similé de sa signature apposée sur son *Premier Livre de Sonates à violon seul et basse.*

Capron

Le 29 septembre 1784, deux amis de Capron comparaissaient devant Me Dupré, notaire à Paris; c'étaient M. Denis-Charles-Prosper Le Page de Villeneuve, avocat au Parlement, et Dominique Taudron de Saint-Étienne, négociant. Ils déclaraient que le décès du musicien n'avait été suivi d'aucun inventaire, et qu'il ne laissait point d'enfants de son mariage avec Anne Soisson. Celle-ci pouvait donc jouir en toute propriété des biens de son mari, aux termes de la donation universelle portée sur le contrat de mariage du 22 juin 1769[6].

Nous avons vu de quelle façon la critique appréciait le jeu de Capron, dont elle vantait la sûreté, le brillant et, par-dessus tout, l'extrême aisance. Capron était un virtuose accompli, remarquable surtout par sa souplesse et sa précision d'archet et par la beauté de sa sonorité. La Dixmerie lui adresse le compliment ci-après : « C'est M. Capron qui occupe aujourd'hui la place d'honneur dans cette carrière [le violon]. Le Concert spirituel étant la véritable arène où doivent com-

que le *Mercure* trouve « moins fait pour émouvoir que pour étonner le petit nombre des connaisseurs » (*Mercure*, janvier 1779, p. 46). Le jour de la Fête-Dieu, Mlle Deschamps reparait et « exécute fort agréablement un des plus beaux concertos de son maître ». (*Ibid.*, juin 1779, p. 171.)

1. *Mercure*, février 1781, pp. 85-86. — *Almanach musical*, 1782, pp. 69-70.

2. *Almanach musical 1783*, 2e partie, p. 32.

3. Paris, Saint-Roch. — *Décès :*

« L'an 1784, le 14 septembre, a été inhumé en cette église, M. Nicolas Capron, ancien 1er violon du Concert spirituel, décédé aujourd'hui en sa maison, rue des Moulins, en cette paroisse, âgé de quarante-quatre ans, époux d'Anne Soisson. » (Arch. Seine. Fonds Bégis, et extrait mortuaire annexé à l'acte du 29 septembre 1784.) — A son enterrement assistaient Philippe-Marie-Nicolas Perrard, sous-chef de la trésorerie de la Maison du roi, qui habitait la même maison que lui, et Louis-Rosalie Caitheaux dit du Pin.

4. *Affiches, annonces et avis divers*, jeudi 16 septembre 1784, p. 2447.

5. *Mémoires secrets :* t. XXVI, p. 239, 17 septembre 1784.

6. *Acte de notoriété* du 29 septembre 1784. — Minutes de Me Flamand-Duval, notaire à Paris.

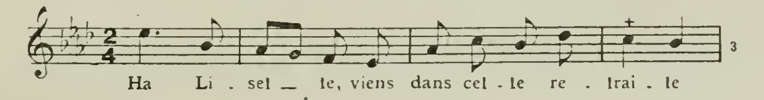
battre ces sortes d'athlètes, celui-ci y combat toujours avec avantage. Son jeu, libre et précis, dévore toutes les difficultés, ou plutôt rien ne lui paroit difficile. Jamais on ne posséda mieux l'étendue et les ressources d'un instrument qui est lui-même regardé comme supérieur à tous[1]. » Il faisait partie de la *Société des Enfants d'Apollon*[2].

II

De l'œuvre instrumentale de Nicolas Capron, nous ne connaissons que deux recueils :

I. — *Premier Livre de Sonates à Violon seul et Basse*, Œuvre Ier (1768).
II. — *Six Duos pour deux Violons*, Œuvre III (1777).

Nous rappelons ici qu'il publia des *Quatuors* en 1772, que son œuvre II consiste en *Deux Concertos à violon principal* (1776) et que sa *Romance* fut annoncée à la fin de 1768. La seule trace qui reste des concertos de Capron se trouve à la Bibliothèque nationale, sous la forme suivante que nous empruntons à l'ouvrage de G. Cucuel; c'est un *Air en Rondeau d'un Concerto de la composition de M. Capron, exécuté au Concert spirituel par l'auteur, Parodie par M...* :

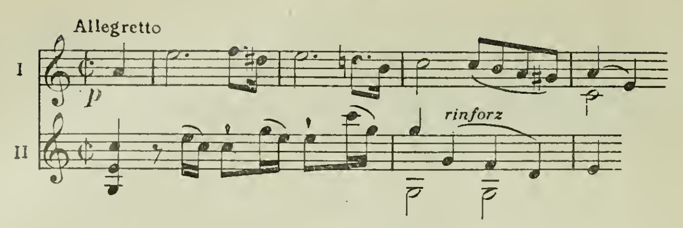


Morphologie. — Les six sonates à violon seul comportent toutes trois mouvements et débutent par un *Allegro* ou un *Allegretto*[4], que suit un *Adagio* ou un *Andante* du genre *Romance*, et qui s'écrit soit à la dominante, soit au relatif. A la fin, on trouve tantôt une *Pastorale* en 6/8 avec deux *Arias*[5], tantôt un *Allegro* ou un *Presto*, tantôt enfin un *Menuet* qui peut encadrer un *Allegro*, comme c'est le cas pour la Sonate V.

Quant aux *Duos* pour deux violons, tous, sauf le dernier, se composent seulement de deux mouvements et sont, de ce fait, analogues aux *Sonates en trio* qui constituent l'œuvre IV de Pierre Vachon. Deux d'entre eux, le second et le quatrième, se terminent par un *Minuetto;* le sixième adopte le cadre ternaire, et le premier contient un *Air Pastoral* en 6/8 avec *Mineur* et *Da capo* au majeur.

Thématique et composition. — La mélodie de Capron reflète l'évolution qui s'est produite à partir de 1760, et qui tend à simplifier l'écriture en laissant les individus thématiques se détacher plus nettement des passages et des formules de transition. Aussi, le bithématisme apparaît-il de façon pour ainsi dire systématique dans les *Allegros*. L'*Allegretto* initial de la Sonate I présente deux thèmes, l'un exposé *piano*, et l'autre *forte*[6] :

1. La Dixmerie, *loco cit.*, pp. 499-500.
2. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon* (1881), p. 11.
3. Bib. nat. Vm⁷ 568. G. Cucuel : *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle*, p. 348.
4. On trouve l'*Allegretto* en tête dans les Sonates I, VI.
5. Sonata I.
6. Cet *Allegretto* a été inséré par Cartier dans son *Art du violon*, n° 53, p. 116.

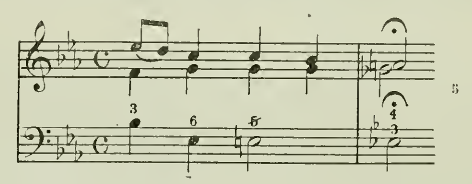


Dans la Sonate IV, le premier thème de l'*Allegro* ₵ se propose à la tonique *ré*, tandis que le deuxième se coule dans le ton de *la* mineur. Le musicien s'efforce d'imprimer aux deux motifs sur lesquels il construit ses premiers mouvements, des caractères mélodiques et rythmiques aussi dissemblables que possible; après l'exposition du matériel mélodique et son développement, il y a toujours une réexposition complète de celui-ci, de sorte que nous sommes ici en présence de la forme sonate classique à deux thèmes.

Le développement s'effectue, d'ordinaire, au moyen d'un travail de passages [1]; enfin, les pièces lentes revêtent souvent la forme *Lied*, A, B, A [2].

Capron accidente sa thématique de grands écarts; dans le *Presto* 3/8 de la Sonate IV, il saute du $si^{\flat}_{5}$ au fa_{2}, et emploie presque constamment le *Vorhalt* ou « Seufzer » de Mannheim, descendant ou ascendant [3].

Il pratique aussi la modulation chromatique [4] et se complaît parfois en de beaux effets d'harmonie, témoin cette mystérieuse cadence en *si* ♭ mineur :

 [5]

Comme la plupart des violonistes de son temps, Capron porte toute son attention sur le clavier des nuances; *crescendos*, *rinforzandos* foisonnent au sein de ses compositions. Il emploie, dans son recueil de *Duos*, le signe < pour indiquer le *crescendo*, et distribue ses désignations dynamiques au mieux de l'expression. L'*Air pastoral* du premier Duo offre, à cet égard, d'intéressantes particularités; l'auteur y multiplie les indications *p.*, *f.* *f.*; veut-il insister sur une incise qui retentit comme un huchage champêtre, il marque *f.* à trois reprises différentes. Et quel joli effet de surprise dans le mineur où, après une phrase mélancoliquement incurvée, retentissent soudain des notes répétées *spiccato* à l'aigu :



De ce jeu subtil de nuances, et aussi de sa grâce souvent mozartienne, la mélodie de Capron retire un aspect déjà nettement romantique. Voici le début de l'*Allegro* du Duetto III (œuvre III) :
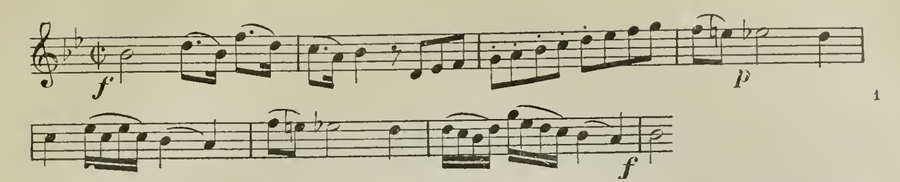
1. Voir, notamment, l'*Allegretto* ₵ de la Sonata I.

2. L'*Adagio* ₵ de la Sonata III et le *Cantabile* ₵ de la Sonata V adoptent la forme *Lied*.

3. 2e thème de l'*Allegro* ₵ de la Sonata V (*Œuvre* I).

4. *Allegro* ₵, Sonata VI (*Œuvre* I).

5. *Adagio* ₵, Sonata III (*Ibid.*).
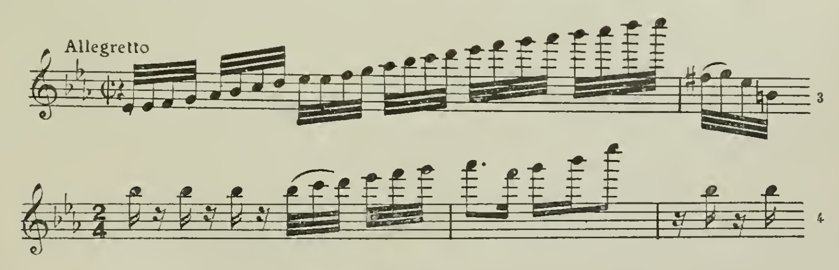


On reconnaîtra aisément dans les chutes de cette phrase la manière de Gaviniès, ce style assoupli et sentimental qui prévalait alors et dont Capron se montre un des principaux protagonistes.

Son souci des nuances, sa préoccupation de provoquer et d'utiliser les contrastes de sonorité lui font employer la sourdine, et il est un des premiers musiciens français à utiliser cet artifice. « La *Sourdine,* écrit J.-J. Rousseau, en affaiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Les Musiciens français qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine,* et qui n'aiment pas l'embarras de la placer et déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie, et c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les symphonies que j'en ai dû faire un article[2]. » L'*Allegro* en *mi* ♭ du quatrième Duo est *Con sordini.*

Ajoutons que les Duos de Capron opposent les deux violons l'un à l'autre ; ils exposent à tour de rôle la mélodie, le violon chargé de l'accompagnement exécutant des batteries.

Technique. — La brillante technique de notre violoniste justifie les appréciations louangeuses qui, dans les comptes rendus du *Mercure*, alternaient avec des manifestations d'étonnement et des récriminations passablement candides contre la « musique bizarre ». Capron, en digne élève de Gaviniès, possède merveilleusement toutes les ressources que lui offre le manche du violon. Nous le voyons monter jusqu'au *ré*$_5$, et écrire des passages qui atteignent même le *mi*$_5$:



Enfin, il manie très habilement la double-corde, et marque certains doigters qui montrent son souci d'utiliser aux positions élevées d'autres cordes que la chanterelle[5].

1. *Allegro* ₵ du Duetto III (*Œuvre* III).
2. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire,* art. SOURDINE, t. II, p. 119.
3. *Allegretto* ₵ de la Sonata VI (*Œuvre* I).
4. *Ibid.,* 1re variation.
5. *Allegro* 2/4, Sonata III (même *Œuvre*).

Les Le Duc.

I

Ces deux frères ont joué, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, un rôle fort important, aussi bien comme compositeurs et exécutants que comme éditeurs de musique. L'aîné, Simon Le Duc, fut élève de Gaviniès et forma lui-même son jeune frère Pierre, qui acquit, sous sa direction, un talent remarquable. L'origine de ces musiciens demeure assez incertaine. Fétis fait naître Simon Le Duc à Paris, en 1748, mais cette date semble erronée[1].

On n'entend pas parler de Le Duc l'aîné avant 1759, année pendant laquelle il apparaît au nombre des deuxièmes violons du Concert spirituel[2]. Si la date avancée par Fétis était exacte, le violoniste n'aurait eu que onze ans lors de son entrée à l'orchestre du Concert. Toujours est-il que Simon débute, comme soliste, le dimanche précédant la fête de l'Annonciation de l'année 1763, aux côtés de son maître Gaviniès et de Lemière : « MM. Gaviniès, Lemière et le Duc, lit-on dans le *Mercure,* ont joué à ces trois concerts [le dimanche, le mardi suivant et le vendredi, fête de l'Annonciation] des airs en trio de la composition de M. Gaviniès[3]. » Il s'agit, sans doute, ici, comme nous l'avons vu plus haut, des *Airs à trois parties* dont la Bibliothèque du Conservatoire possède un recueil manuscrit[4].

Le 8 septembre, Simon Le Duc joue seul, cette fois, et interprète brillamment un concerto de son maître, ce qui provoque, de la part du rédacteur du *Mercure*, l'émission d'un galimatias que l'on dirait échappé à quelque Pandore en train de verbaliser : « M. Le Duc a exécuté, sur le violon, un concerto de M. Gaviniès, dans lequel il a eu des applaudissements du Public et a obtenu les suffrages flatteurs des meilleurs juges de ce talent, qui nous en ont personnellement communiqué le rapport, et le plus capable d'encourager l'émulation[5]. »

A cette époque, notre musicien occupe au Concert l'emploi de premier violon[6], et mérite les éloges de Léopold Mozart qui l'entendit lors de son voyage à Paris en 1763-64. Le père de Wolfgang cite, en effet, dans son *Carnet de voyage*, « M. Leduc, joueur de violon, qui joue bien[7] ».

Toutefois, son nom disparaît de l'affiche du Concert spirituel, et cesse même de figurer sur la liste des musiciens de l'orchestre, à partir de 1765[8]. Le Duc travaille alors assidûment à divers ouvrages pour le violon, et, le 17 mars 1768, il prend un privilège général d'une durée de cinq ans, commençant au 16 décembre 1767, pour un « Recueil de six Sonates pour violon et basse, six Duos, six Trios, Concerto, Quatuor[9] », qui va lui permettre de publier toute une série de compositions. La première, dédiée à Gaviniès, est annoncée dans le *Mercure* de janvier 1768, et consiste en *Six Sonates de violon, avec accompagnement d'un alto, d'une basse ou d'un clavecin*[10].

1. Fétis, *Biographie générale des Musiciens,* t. V, p. 249. Eitner s'est méfié de la date donnée par Fétis, et cite une *Notice* de Forkel (*Monatshefte für Musikgeschichte,* 12, 187), *Quellen-Lexikon,* t. VI, p. 106.
2. *Les Spectacles de Paris*, 1759.
3. *Mercure,* avril I, 1763, p. 204.
4. Voir p. 286.
5. *Mercure,* octobre I, 1763, p. 201.
6. *Les Spectacles de Paris,* 1763-1764 (p. 4).
7. *Carnet de voyage* de Léopold Mozart (novembre 1763-avril 1764), Wyzewa et Saint-Foix, *Mozart,* t. I, p. 52.
8. *Les Spectacles de Paris,* 1765.
9. M. Brenet, *Libr. musicale en France,* p. 457.
10. *Mercure,* janvier I, 1768, p. 208.

Voici en quels termes Le Duc rend hommage à son maître :

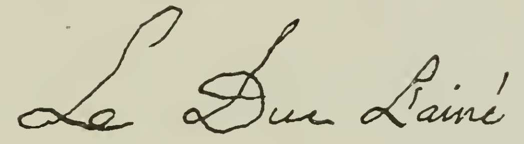
« *A Monsieur Gaviniès.*

« En vous offrant ces premiers Essais, Monsieur, est-ce à l'amitié? est-ce à la reconnaissance ? est-ce au talent que je les consacre ? C'est à tous les trois. Mon plus grand succès seroit sans doute de vous plaire ; mais si je n'ose me promettre cet avantage, il en est un autre que je puis vous devoir. Daignez, Monsieur, exécuter quelques-uns de ces morceaux ; et le charme de l'instrument, dérobant sous vos mains la foiblesse de la composition, vous m'assurerez du moins les suffrages de tous ceux qui auront le plaisir de vous entendre.

« J'ai l'honneur d'être, parfaitement, Monsieur, Votre très humble et très obéissant serviteur.

« LE DUC L'AÎNÉ[1]. »

Le Duc signe sur ce livre de sonates de la façon suivante :



Les *Six Trios pour deux violons et basse,* qui constituent l'œuvre II de Le Duc, ont dû être publiés peu après les sonates de violon offertes à Gaviniès; au reste, le musicien s'adonnait avec une telle ardeur à la composition qu'il fera connaître jusqu'à quatre ouvrages au cours d'une même année.

Tout entier à ce travail, Simon va, désormais, s'effacer, comme exécutant, devant son frère, auquel il confiera l'interprétation de ses œuvres. C'est ainsi que Pierre Le Duc débute, de la façon la plus remarquable, au concert de Pâques 1770 : « MM. Rougeon et Le Duc, rapporte le *Mercure,* jeunes artistes de beaucoup d'espérance, ont excité l'admiration par l'exécution d'un concerto de violon. Celui de ce dernier était de M. Le Duc l'aîné, son frère [2]. »

Ce concerto est, vraisemblablement, l'un des deux *Concertos* qui parurent chez Simon Le Duc sous le numéro d'œuvre VII[3], car le violoniste faisait de l'édition musicale, en vertu d'un privilège général, valable six ans, pris par lui le 1er septembre 1767 et destiné à la publication des œuvres étrangères ci-après : six symphonies, op. I, par Glaser, six symphonies, op. VII, par Graef, les op. I et II de l'abbé Schmitt [Schmitz], les op. I, II, III, IV de Schwindel, l'op. I de Zingoni, les concerts pour flûte, op. I de Kloffer [Klöffler?], les concerts pour

1. *Six | Sonates | Pour | Le Violon | Avec Accompagnement d'un Alto, d'une Basse | ou d'un Clavecin | Dédiées | A Monsieur Gaviniès | Composées par | Le Duc L'aîné | Œuvre Ier |* Gravé par Mme Oger | Prix 9 livres.

A Paris | Chez l'Auteur, rue du Hazard, Butte Saint-Roch | Et aux Adresses ordinaires de Musique | A. P. D. R. | de l'imprimerie de Richomme.

L'exemplaire de l'œuvre I que possède la Bibliothèque nationale (Vm7 820) porte la mention suivante :

« A Paris, chez Le Duc, au Magazin de Musique et d'Instruments, Rue du Roule, à la Croix d'Or, no 6. Il envoye en Province toutes espèces de Musique, Port franc, en payant le prix marqué sur l'exemplaire. On souscrit chez lui pour tous les Journaux, et on trouvera en son Magazin une nombreuse Collection de Musique et d'Instruments à louer au Mois ou à l'Année. »

Nous n'avons pu retrouver l'œuvre II qui figure sur le *Catalogue des Œuvres de Musique de M. Le Duc l'Aîné,* Rue Neuve des Petits Champs, vis-à-vis le Bureau du Clergé. — Le prix en était de 9 livres.

2. *Mercure,* avril II, 1770, p. 163.

3. Un de ces Concertos, édités chez Le Duc (s. d.), est conservé à la Bib. nat., sous la cote Vm7 1721.

violon, op. I de Nardini, les op. I, II, III, IV de Reinards, les op. I, II de J.-M. Bach [Jean-Chrétien], les Trios pour clavecin, op. IV d'Haydn, les op. I, II, III de Hupfeld, les op. I et II de Méder[1].

Il contribua donc, de façon très efficace, à la propagation de la musique allemande à Paris, et son nom ne se peut séparer du mouvement symphonique qui s'affirmait alors dans la capitale. En 1771, on annonçait, dès le mois de février, l'œuvre III de notre musicien, *Six Duos pour deux violons*, qu'il avait écrits à l'intention du président de Meslay[2] :

« Monsieur,

« Je vous destinois cet ouvrage en le composant, et je n'ai jamais travaillé avec plus de plaisir. C'est un hommage que je devois depuis longtems à votre amitié. Quelque flatté que soit mon amour-propre, mon cœur l'est davantage en pensant que vous rendez encore plus de justice à mes sentimens que vous n'avès d'indulgence pour mes talens.

« Je suis, avec respect, Monsieur... « LE DUC L'AÎNÉ[3]. »

Puis, c'étaient l'œuvre IV et l'œuvre V que Simon présentait à des amis, M. Francès d'Aville et le lieutenant de Gallatin. Voici la dédicace des sonates de violon du *Deuxième Livre* :

« *A Monsieur Francès d'Aville*,

« Monsieur,

« L'amitié que vous avès bien voulu avoir pour moi depuis mon enfance, exige les plus tendres hommages de ma reconnoissance ; je voudrois pouvoir vous en offrir qui puissent m'acquitter envers vous ; si la foiblesse de mes talens ne me permet pas de vous en convaincre, mon cœur y suppléera, et quoique l'ouvrage soit médiocre, le titre sous lequel je vous le présente me donne lieu d'espérer que vous lui accorderès votre indulgence.

« J'ai l'honneur d'être, Monsieur... « LE DUC L'AÎNÉ[4]. »

On voit que les dédicaces de Simon Le Duc affichent une grande modestie, et que le musicien place volontiers les sentiments de son cœur avant son talent. Mêmes témoignages d'amitié et d'humilité dans la lettre à M. de Gallatin, lieutenant aux Gardes Suisses, qui précède les *Six Trios pour deux violons et une basse* de l'œuvre V :

« Monsieur,

« Votre goût pour la Musique a souvent encouragé mes foibles talens. L'amitié dont vous voulès bien m'honorer ne refusera point leur hommage. Je suis avec respect, Monsieur... « LE DUC L'AÎNÉ[5]. »

1. G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle*, p. 390.

2. *Annonces, affiches et avis divers*, 28 février 1771. — Supplément, p. 168.

3. *Six* | *Duo* | *Pour* | *deux Violons* | *Dédiés* | *A* | *Monsieur le Président* | *De Meslay* | *Composés* | *Par* | *Le Duc l'Ainé* | *Œuvre III* | Gravé par Mlle Lobry | Prix 7 l. 4 s. | A Paris chez l'Auteur, Rue Neuve des Petits Champs, vis-à-vis le Bureau du Clergé, et aux Adresses ordinaires. Avec Privilège du Roi. — Ecrit par le Roy. — Imprimé par Petitbled, Père.

4. *Second Livre* | *De* | *Sonates* | *Pour le Violon* | *Dédié à Monsieur* | *Francès d'Aville* | *Composé* | *Par* | *Le Duc l'Ainé* | *Œuvre IV* | Gravé par Mlle Oger | Prix 9 livres. | A Paris | Chez l'Auteur, Rue Neuve des Petits Champs, vis-à-vis le Bureau du Clergé, Et aux Adresses ordinaires | Avec Privilège du Roi. | Ecrit par Le Roy. — Imprimé par Petitbled, Père.

5. *Six* | *Trio* | *Pour* | *deux Violons et une Basse* | *Dédiés* | *A Monsieur de Gallatin* | *Premier Lieutenant aux Gardes Suisses* | *Chevalier de l'Ordre du Mérite Militaire* | *Composés* | *Par* | *Le Duc l'Ainé* | *Œuvre V* | Gravé par Mlle la Veuve Le Clair | Prix 9 livres. | A Paris | Chès le

Ces divers ouvrages parurent du commencement de 1771 aux premiers mois de 1772[1]. Le 28 février 1771, les *Affiches* annonçaient l'œuvre VI, *Six Petits Duos pour deux violons, de la plus grande facilité*[2], que Simon dédiait à M. Vernier, conseiller au Grand Conseil, et sur le titre desquels il appose la signature que nous reproduisons ci-après, signature qui, par son long lasso, diffère sensiblement de celle donnée plus haut :

Son frère Pierre, dont il avait su développer les remarquables dispositions pour le violon, se faisait remarquer alors par une exécution « aussi brillante que hardie », et les gazettes ne tarissaient pas d'éloges à son endroit. Voici dans quels termes l'*Avant-Coureur* célébrait les mérites du jeune artiste, après le concert du 2 février 1772 : « On a aussi admiré le talent précoce et près de la perfection de M. Le Duc le jeune, qui a exécuté sur le violon un concerto brillant et très chantant de la composition de M. Le Duc l'aîné, son frère et son maître[3]. »

Mêmes compliments pour l'auteur et le virtuose, après les auditions du 25 mars et du vendredi saint 1772; Le Duc le jeune est déclaré « admirable par l'élégance et le moelleux de son exécution[4] ».

Tout en laissant à son frère le soin de présenter au public parisien ses compositions pour le violon, Simon Le Duc reprenait, cette année-là, son archet, à l'occasion du concert donné au bénéfice des Écoles gratuites de dessin, le 29 avril 1772 ; lui aussi recevait sa large part d'éloges : « On a donné de justes applaudissements, écrit le *Mercure*, à l'orchestre, à M. Le Duc l'aîné, premier violon[5]. » Et les félicitations de redoubler lorsque Simon se fut associé à Gaviniès et à Gossec pour la direction du Concert spirituel, au printemps de 1773[6]. Le premier concert de la nouvelle direction eut lieu le 25 mars 1773, et s'ouvrit par une symphonie à grand orchestre de Toeschi : « Cette symphonie a été supérieurement exécutée par un orchestre nombreux dirigé par MM. Gaviniès et Le Duc, excellents violons qui étaient à la tête, l'un du premier, l'autre du deuxième dessus[7]. » Dans la deuxième partie du concert, une symphonie concertante de Stamitz rassemblait les talents du hautboïste Bezozzi et de Simon Le Duc, qui s'entendait traiter de « violon très agréable[8] ».

S[r] Sieber, Rue Saint-Honoré, à l'Hôtel d'Aligre, près la Croix du Trahoir | Et aux Adresses ordinaires | Avec Privilège du Roi. |

1. Notons en effet que les *Annonces* du 16 mars 1772 enregistrent l'œuvre V : 6 *Trios* par Le Duc (*Annonces*, supplément à la feuille du 16 mars 1772, p. 219).

2. *Annonces, affiches et avis divers*, 28 février 1771, p. 168 du supplément. *Six* | *Petits Duo* | *Pour* | *deux Violons* | *de la plus grande facilité* | *Dédiés* | *A* | *Monsieur Vernier* | *Conseiller au Grand Conseil* | *Composés* | *Par* | *Le Duc l'Aîné* | *Œuvre VI* | Gravés par M[lle] Larcbry | Prix 6 livres. | A Paris | chès M. Le Duc, rue Traversier Saint-Honoré, entre l'Hôtel | de Bayonne et celui des Bar, | Et aux Adresses ordinaires | Avec Privilège du Roi. | Cette œuvre VI n'a pas d'épître dédicatoire.

3. *Avant-Coureur*, 11 février 1772, p. 92.

4. *Mercure*, avril II, 1772, p. 160. — Mai 1772, pp. 154-155.

5. *Ibid.*, juin 1772, pp. 177-181.

6. On lit dans le *Journal de Musique :* « Ce spectacle passe sous la direction de MM. Gaviniez, le Duc et Gossec, et donnera bientôt lieu à des annonces plus intéressantes. » (*Journal de Musique*, 1773, t. I, pp. 74-75.)

7. *Ibid.*, avril I, 1773, pp. 169-170.

8. *Ibid.*, p. 171.

Le goût du public se portait alors vers les symphonies concertantes qui permettaient, tout en donnant satisfaction à la mode symphonique, d'applaudir les virtuoses chargés de l'exécution des parties principales de ces compositions; elles consistaient un peu en concertos à plusieurs solistes. Nous n'allons pas tarder à voir Simon Le Duc enrichir le répertoire du Concert spirituel d'une *Symphonie concertante* de sa façon; auparavant, il se produisait, avec son frère, dans un ouvrage de ce genre qui, probablement, provenait de son fonds d'édition. On lit, en effet, dans le *Mercure* d'avril 1773, le passage suivant relatif au concert donné le dimanche des Rameaux : « MM. le Duc frères ouvrirent la deuxième partie[1] par un Concertante de Bach, chantant et bien coupé. M. le Duc l'aîné avait cédé le premier dessus à son frère, qui est son élève. L'élève et le maître ont fait briller leur goût, leur adresse et leur intelligence dans l'exécution de ce morceau[2]. » Or, si on veut bien se rappeler que Simon Le Duc avait publié depuis 1767 des œuvres de Jean-Chrétien Bach, parmi lesquelles des symphonies concertantes, on en conclura que la Concertante exécutée en 1773 par les deux frères était empruntée à ces publications.

Le *Mercure* reprochait même à Le Duc l'aîné son excès de modestie qui le laissait s'effacer derrière son cadet. Il écrit, à propos du concert du lundi saint, où Capron et Guénin jouèrent une Concertante : « On peut reprocher de même à M. le Duc l'aîné de se réduire au simple concertant; son talent pourrait se montrer encore avec plus d'éclat en entreprenant davantage[3]. » La fête de Noël lui était l'occasion de sacrifier à la mode régnante en arrangeant, pour le Concert spirituel, « une Suite de Noëls à plein orchestre, mêlés de solo et d'échos concertans » qu'on exécutait le 24 et le 25 décembre 1773[4]. Et l'année suivante, pour la même fête, Simon Le Duc donnait une « nouvelle symphonie concertante », dont il confiait l'exécution à son frère et à Guénin ; elle fut « fort applaudie comme composition et comme exécution[5] ». Au début de 1774, une note du *Mercure*, rendant compte de l'interprétation d'un concerto par Le Duc le jeune, apportait quelques précisions sur la technique du violoniste, qu'elle qualifiait de « virtuose admirable », et dont le jeu se caractérisait par « beaucoup d'élégance, de justesse et de précision »[6].

Les *Affiches* de Paris annonçaient, le 6 mars 1775, la symphonie concertante jouée le 24 décembre précédent par Le Duc le jeune et Guénin ; elle se vendait chez Le Duc le jeune, qui venait de prendre, comme éditeur, la succession de Venier, d'abord rue du Hazard, puis rue Saint-Thomas du Louvre[7]. Vers la même époque,

1. La 1re partie du concert comprenait un motet à 2 voix de Gossec.

2. *Mercure*, avril II, 1773, p. 167. Les *Affiches* du 1er janvier 1778 annonçaient chez M. le Duc, rue Traversière [Le Duc le jeune], *3 symphonies* de Bach et de le Duc l'aîné (p. 9). Celles du 9 avril 1778 annonçaient de même, chez Henry, *3 Symphonies à 4 ou à 8 parties* par J.-C. Bach et le Duc l'aîné.

3. *Mercure*, avril II, 1773, p. 168.

4. *Ibid.*, janvier I, 1774, p. 181. — Le 9 avril 1773, Le Duc le jeune et Duport l'aîné avaient joué une symphonie concertante (*Mercure*, mai 1773, pp. 154-155).

5. *Mercure*, janvier I, 1775, p. 180.

6. *Ibid.*, mars 1774, p. 154.

7. *Symphonie concertante pour 2 violons, par M. Le Duc l'aîné, Directeur du Concert spirituel, laquelle peut s'exécuter à grand et à petit orchestre, les instrumens à vent ad libitum*, chez le Sr le Duc le jeune, Editeur, rue du Hazard, et aux adresses ordinaires. Prix 6 livres (*Affiches de Paris*, 6 mars 1775, p. 210). — Cf. G. Cucuel : *Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au dix-huitième siècle* (*Bulletin trimestriel de la Société internationale de musique*, janvier-mars 1913, p. 250). Pierre Le Duc vendait aussi des instruments de musique. Ainsi, le 6 mars 1775, les *Affiches* annoncent la mise en vente d'une bonne basse, avec son étui, visible de midi à 3 heures chez M. Le Duc, le jeune, rue du

Simon Le Duc succédait à La Chevardière, rue du Roule[1]. Au reste, Simon participait encore, de temps en temps, à l'exécution de symphonies concertantes; son nom s'inscrit notamment sur le programme du Concert à la date du 2 février 1775, lors de l'interprétation d'une nouvelle symphonie concertante de Cambini, à laquelle il collabore avec Paisible et Guénin[2]. Quant à son frère, il ne cesse, pour ainsi dire, pas de jouer des symphonies concertantes : symphonie de Davaux, le 2 avril 1775[3], symphonie de Cannabich, le 15 juin 1775[4], symphonie de Saint-Georges, le 24 décembre 1775[5], enfin, nouvelle symphonie de Le Duc aîné, le jour de Noël 1775[6].

Entre temps, Pierre Le Duc avait publié un concerto de violon de son frère qui parut à la fin de juillet 1775[7]. L'année suivante, le dimanche 28 avril, associé à Jarnowick, Le Brun et Duport, il jouait plusieurs petits airs arrangés par Trial[8].

Simon Le Duc mourut au mois de janvier 1777, rue du Hazard, paroisse Saint-Roch, et fut enterré le 22[9]. Il laissait de vifs regrets, dont nous trouvons la trace dans un article du *Journal de Paris*, écrit après une séance du Concert des Amateurs, pendant laquelle, en guise d'hommage funèbre, on avait exécuté une symphonie de l'ancien directeur du Concert spirituel. Nous laissons la parole au *Journal* : « Le concert commença mercredi dernier, 26 février 1777, par une symphonie de feu M. Le Duc, dont la répétition avait produit la veille sur les concertants un effet bien digne d'ètre rapporté. M. Le Duc joignait à des talens supérieurs, tant pour la composition que pour l'exécution, des qualités morales qui le rendaient cher à tous ceux qui le connaissaient. Au milieu de l'Adagio de cette symphonie, le célèbre M. de Saint-Georges, attendri par l'expression du morceau et se rappelant que son ami n'existait plus, laissa tomber son archet et versa des larmes; l'émotion se communiqua à tous les artistes, et l'exécution dut être suspendue[10]. » Simon Le Duc appartenait encore à la *Société des Enfants d'Apollon*, où son nom figure à côté de ceux de Bertheaume, de Canavas, de Capron et de Guénin[11].

Simon Le Duc laissa une douzaine d'œuvres, dont nous avons essayé d'établir,

Hazard (Suppl. de la feuille du 6 mars 1775, p. 218).

1. G. Cucuel, *loco cit.*, p. 250.

2. *Mercure*, mars 1775, p. 149.

3. *Ibid.*, avril II, 1775, p. 180.

Pierre Le Duc avait pour partenaires Laurent et Monin. L'exécution fut trouvée d'une « précision admirable ».

4. *Ibid.*, juillet I, 1775 p. 170. La symphonie concertante de Cannabich réunissait les noms de Le Brun, Lenoble, Le Duc et André.

5. *Mercure*, janvier I, 1776, p. 158. — Le Duc jouait avec Schenker.

6. *Ibid.*, Exécutants : Le Duc et Guénin. Cette symphonie concertante « pour 2 violons principaux » fut annoncée dans les *Affiches* du lundi 12 février 1776, p. 122, chez Le Duc le jeune, rue Saint-Thomas du Louvre.

7. *Concerto pour le violon, par M. le Duc l'aîné, Directeur du Concert spirituel*, Prix 4 livres 4 sols. Chez le Duc le jeune, rue Saint-Thomas du Louvre, vis-à-vis l'hôtel de Lancastre, et aux adresses ordinaires. (*Affiches de Paris*, 31 juillet 1775, p. 747.)

Un 2e Concerto pour le violon, par M. le Duc l'aîné, Directeur du Concert spirituel (prix 4 livres 4 sols), fut annoncé chez son frère le 8 février 1776 (*Affiches* du 8 février 1776, p. 114). En voici le titre :

Concerto | Pour le Violon | Par | Le Duc L'Aîné | Directeur du Concert Spirituel | Mis au Jour par M. Le Duc le Jeune | Gravé par Md Lobry | Prix 4 livres 4 sols. | A Paris | Chez M. le Duc le Jeune, Editeur, rue Saint-Thomas du Louvre, vis-à-vis | l'Hôtel de Lancastre, Et aux Adresses ordinaires de Musique | A Lion, chez M. Castau, A Bordeaux, à Toulouse, à Rouen et à Lille. | A. P. D. R. |

8. *Mercure*, mai 1776, p. 166.

9. *Affiches de Paris*, 30 janvier 1777 (jeudi), p. 143.

10. *Journal de Paris*, 17 mars 1777.

11. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon*, p. 12.

au moins partiellement, la chronologie, et auxquelles il convient d'ajouter une sonate de violon et un concerto posthumes[1].

Son frère cadet continua son commerce d'édition et de vente d'instruments, auxquels se mêlaient même d'autres objets étrangers à la musique. Pierre Le Duc brocantait jusqu'à des voitures. En juillet 1779, il fait annoncer un « bon Forte-piano anglais, valant 20 louis, chez M. Le Duc, rue Traversière Saint-Honoré, à côté de l'hôtel de Bayonne[2] », en même temps qu'un « cabriolet à deux et à quatre places, presque neuf, avec panier de vache et harnais », dont il demande 30 louis, alors qu'il en a coûté 45[3]. Puis, en mars 1783, il offre une bonne harpe de Nadermann, de 360 livres, ainsi qu'un bon forte-piano, arrivant de Londres et valant 600 livres[4]. Pierre Le Duc publiait aussi le *Journal de Harpe*, qui paraissait par cahiers mensuels et à la composition duquel il collaborait[5]. En l'an XII, nous le trouvons établi marchand de musique rue Vivienne, n° 40. A cette époque, le 6 germinal, Pierre Le Duc dépose son bilan, qui se chiffre par un actif de 128708 francs, et qui nous apprend qu'il possédait à Gennevilliers une maison, terres et dépendances, évaluées à environ 45000 francs. De plus, la musique existant en magasin et les planches d'impression formaient un total de 36000 francs[6].

Nous ignorons l'époque de sa mort, qui, d'après Fétis, serait survenue en Hollande en 1816.

II

Nous donnons ci-après la liste des œuvres de Simon Le Duc connues de nous :

I. *Six Sonates pour le Violon, avec accompagnement d'un Alto, d'une Basse ou d'un Clavecin*, Œuvre I[er] (1768).

III. *Six Duos pour deux Violons*, Œuvre III (1771).

IV. *Second Livre de Sonates pour le Violon*, Œuvre IV (1771).

V. *Six Trios pour deux Violons et une Basse*, Œuvre V (1772).

VI. *Six petits Duos pour deux Violons, de la plus grande facilité*, Œuvre VI (1771).

VII. *Trois Concertos pour le Violon*, mis au jour par Le Duc le jeune, dont un posthume [à partir de 1775].

1. *Chronologie des œuvres de Simon Le Duc :* Œuvre I (1768), Œuvre II (vers 1769-1770), Œuvres III, IV, V, VI (1771-72), Œuvre VII (2 Concertos) (1771), 3 symphonies à grand orchestre, dont une annoncée, chez Le Duc le jeune, par les *Affiches* du 16 décembre 1776 (*Supplément*, p. 1152), sur le *Catalogue* d'Henry après 1777, 1 œuvre de quatuors (*Ibid.*), 2 symphonies concertantes (1775-1776), 1 sonate de violon posthume, 1 concerto posthume : *Concerto | Pour | Le Violon | Par | Le Duc l'Aîné | Œuvre posthume* | Prix 4 livres 4 sols | A Paris | Chez M. Henry, rue Traversière Saint-Honoré, à côté de l'Hôtel de Bayonne. — La sonate posthume de Le Duc l'aîné fut annoncée dans l'*Almanach musical* de 1782, p. 227. « Sonate de violon avec accompagnement de basse, par M. le Duc l'aîné, œuvre posthume. Prix 1 livre 16 sols, A Paris, chez M. le Duc. »

2. *Annonces*, 22 juillet 1779, p. 1620.

3. *Ibid.*, p. 1620 (Ventes de chevaux et voitures).

4. *Ibid.*, dimanche 9 mars 1783, p. 575.

5. *Journal de Harpe*, n° 11. « Ce cahier contient trois airs de chant d'opéras-comiques et autres, avec les accompagnements par MM. Le Duc, Couperin, et Burckhoffer, suivi d'un Rondo par M. Delplanque. — Prix 2 liv. — A Paris, chez Le Duc, rue Traversière Saint-Honoré, au Magasin de Musique, où l'on s'abonne en tout temps pour ce journal à raison de 15 livres pour douze cahiers, port franco pour Paris et la Province (*Mercure*, novembre 1782, p. 188).

6. *Bilan du Citoyen Pierre Le Duc Père*, Marchand de Musique à Paris, rue Vivienne, n° 40 (6 germinal an XII. N° 9674). (Arch. Seine, Carton 98.)

A cette liste, il convient d'ajouter une sonate posthume que conserve la Bibliothèque du Conservatoire.

Nous étudierons la production de Simon Le Duc en la classant en trois groupes : *Sonates*, *Compositions à deux violons*, *Concertos*.

* * *

SONATES

Morphologie. — Simon Le Duc a écrit treize sonates pour le violon, dont une posthume. Toutes, sauf une[1] qui ne comprend que deux mouvements, s'établissent sur le type ternaire avec début d'allure modérée, pièce centrale plus lente, et terminaison par un morceau animé ou par un *Menuet*[2]. Mais la particularité la plus typique de l'œuvre de l'ancien directeur du Concert spirituel consiste dans la terminologie ultra-romantique de son premier recueil. Il y a là un luxe d'épithètes, une recherche de désignations expressives tout à fait extraordinaires. Qu'on en juge. Le Duc ne se contente pas d'affecter aux morceaux de ses sonates de 1763, les appellations courantes d'*Allegro moderato*, d'*Andante poco*, *Adagio*, etc.; il précise, par un jeu d'épithètes littéraires, l'expression qu'il entend imposer à ses pièces. On voit alors apparaître des désignations comme *Amabile con grazia*, *Fastoso con maesta*, *Grave con sostegno*, *Molto flebile espressivo affectuoso*, etc.

Nous avons déjà rencontré, chez Nicolas Vibert, de ces titres truculents et raffinés. D'autre part, Boccherini, dans son Concerto II à deux violoncelles, emploiera l'expression : *Allegro con imperio*[3], terminologie qui manifeste une tendance identique, tendance très intéressante, puisqu'elle vise à compléter les indications générales d'ordre agogique et esthétique que les musiciens adjoignaient aux divers mouvements de leurs compositions. C'est là, incontestablement, l'indice d'une esthétique qui se perfectionne, en se dramatisant et en s'humanisant.

Dans son second Livre de 1771, Simon Le Duc se montre beaucoup plus réservé au point de vue terminologique; il ne fait usage que des désignations habituelles de *Cantabile*, de *Largo*, d'*Andante*, de *Maestoso*, et il en est de même dans sa sonate posthume. — Nous signalerons seulement l'expression d'*Allegrino*, dont Le Duc qualifie le dernier mouvement de la Sonate IV de l'œuvre IV. On remarquera que ce terme d'*Allegrino* se trouve dans la Sonate VIII de l'œuvre V (édition française) de G.-B. Sammartini, et qu'il devient fréquent dans la

1. La Sonate V en *la* majeur de l'œuvre IV.

2. On trouve un *Menuet* à la fin des Sonates VI (*Œuvre* I) et III (*Œuvre* IV.)

3. L'op. I de Boccherini, *Sei Sinfonie ossia quartetti per due violini, alto e violoncello obligati, dedicate a veri Dilettanti e Conoscitori di Musica*, parut chez Venier en 1767 (*Mercure*, avril I, 1767, p. 167).

Le 2 mai 1768, Venier recevait un privilége pour la publication des œuvres de Boccherini (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 458).
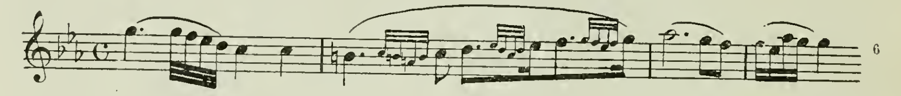
Un premier concerto pour le violoncelle, avec accompagnement de violon, alto viola et basse, fut annoncé en juin 1770 au Bureau d'abonnement musical (*Mercure*, juin 1770, p. 214). Un deuxième concerto pour le violoncelle fut annoncé en octobre 1770 (*Mercure*, octobre II, 1770, p. 163). — Un peu plus tard (novembre 1770), ce fut le tour d'un *Concerto a piu stromenti*, op. VII.

Voici quelques-unes des associations d'épithètes que l'on rencontre dans les *Quintetti* (t. II, édit. Janet et Cotelle) : *Allegro con semplicita* (op. 47), *Smorfioso e piano* (op. 48), *Andante amoroso* (op. 51). En général, la terminologie de Boccherini est beaucoup plus sobre que celle de Le Duc.
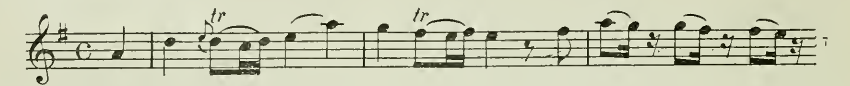
littérature italienne vers 1765. Synonyme d'*Allegretto*, il est adopté par W. Mozart pour désigner la *Marche turque*, lors de la première édition de ses œuvres[1].

Les mouvements placés au centre des sonates, mouvements d'allure lente ou tranquille, s'établissent, soit à la dominante du ton principal, soit au relatif, soit au mineur sur la même tonique[2]. Le musicien marque une grande prédilection pour la forme *Rondo*, dans laquelle il coule des pièces de caractères très différents, tels que *Con spirito*[3] *Allegretto* ou *Allegrino*[4], *Gracioso* .

Thématique et composition. — Souple, aisée, d'allure déjà moderne, la mélodie de Simon Le Duc s'apparente de près à celle de son maître Gaviniès. Comme ce dernier, Le Duc affectionne, surtout dans les mouvements lents, une thématique ornée de grupetti intérieurs. Il écrira, par exemple :
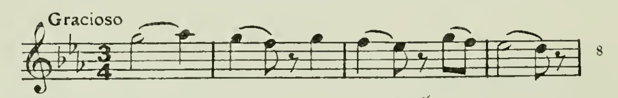

6

L'influence des musiciens de l'école de Mannheim pénètre aussi ses œuvres, comme elle pénètre la plupart des compositions contemporaines. Telle chute de phrase, par petites figures haletantes et entrecoupées, déjà rencontrée chez Gaviniès, apparaît fréquemment aussi chez notre auteur. Anton Filtz en fait un usage qui n'a pas passé inaperçu :
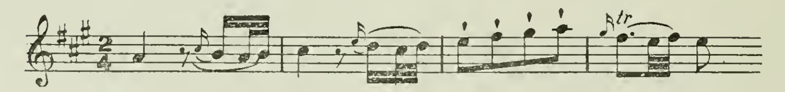


7

Et le début du *Gracioso* suivant, n'est-il pas du pur Mannheim ?



8

De même, lorsque Le Duc expose crânement le *Rondo* 2/4 de la première Sonate de son œuvre IV :



il se souvient, certainement, de l'*Allegro* de la Symphonie à 8, op. 2, VI, d'Anton Filtz. On pourrait multiplier les rapprochements entre l'écriture de notre auteur et celle des compositeurs de l'école palatine.

Bornons-nous donc à signaler ici quelques-unes des particularités de la première. Dans son premier Livre, Le Duc s'efforce, souvent avec un rare bonheur,

1. Chez Artaria, à Vienne, vers 1783. — Nous avons relevé déjà le terme d'*Allegrino* dans l'œuvre de Guillaume Navoigille.

2. Comme exemples de mouvements lents centraux à la dominante, nous citerons ceux des Sonates III, V (*Œuvre* I), I, VI (*Œuvre* IV). Les Sonates II, VI (*Œuvre* I), II, III (*Œuvre* IV) ont un mouvement lent en mineur, et la Sonate IV (*Œuvre* I) un *Grave con sostegno* au relatif mineur.

3. Sonata IV (*Œuvre* I).

4. Sonata IV (*Œuvre* IV).
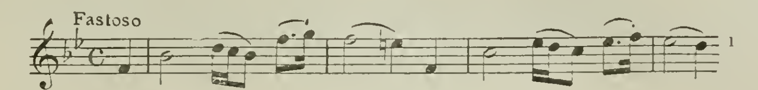
5. Sonata V (*Œuvre* IV).

6. *Poco Adagio* C de la Sonata VI (*Œuvre* IV).

7. *Cantabile* C de la Sonata III (*Œuvre* IV).
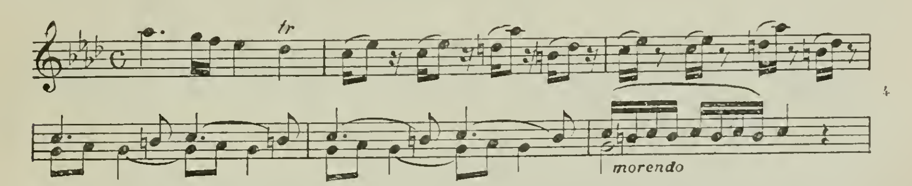
8. *Gracioso* 3/4 de la Sonata IV (*Œuvre* IV).

d'ajuster le caractère de sa mélodie aux conditions qu'implique le jeu compliqué d'épithètes expressives dont il pare les titres de ses morceaux. Voici, sans aucun doute, un début de mouvement qui mérite parfaitement la qualification de *Fastoso* que lui impose le musicien :



On ne saurait mieux traduire le sentiment défini par le titre que par cette mélodie fastueuse, importante, et qui plastronne à souhait. De même, un mouvement de la Sonate VI (œuvre I) et qui correspond à la rubrique : *Molto flebile expressivo affectuoso*, pleure et implore, tout à la fois. Le Duc renforce le pouvoir expressif de sa thématique de nuances accumulées à profusion, et c'est un clavier complet de *rinf. p.*, *piu p. cresc.*, *fortissimo*, *fortissimo sempre*, *poco forte;* au détail minutieux de la dynamique, notre violoniste ajoute une foule de prescriptions relatives à l'exécution, telles que *pianissimo* et *sostenuto l'arco*, *sostenuto di seguito senza discontinuare il sono;* on le voit, dans le *Con spirito* de la quatrième Sonate de l'œuvre I, employer l'expression de *pichettato*, laquelle désigne une sorte de *staccato volant*[2]. Le Duc écrit : *Ai ritornelli si puel sonare pichettato.*

Fréquemment, il fait usage de traits chromatiques[3] et de passages octaviés; il termine nombre de morceaux par des sortes de *Strettes*, où, après des effets d'accélération, il ralentit le mouvement, puis conclut mystérieusement en doubles cordes :



On voit ici un exemple des terminaisons « morendo » qui lui sont familières[5]. Mais, il lui arrive aussi de clore ses mouvements de sonates par des traits exécutés dans la force. Nous citerons, à cet égard, la Sonate III du premier Livre (*Brillantino* 2/4 final) et encore la *Strette, fortissimo sempre*, par laquelle s'achève l'*Allegro* initial de la Sonate II de ce même recueil.

Au point de vue de la composition, les morceaux de sonates de Le Duc, généralement construits au moyen de deux thèmes, ne présentent pas, surtout dans le recueil de 1768, de réexpositions régulières. Celles-ci apparaissent plus fréquemment dans le II[e] Livre, où elles sont, parfois, précédées de points d'orgue figurés; c'est ce qui se produit, par exemple, dans le *Cantabile* de la première

1. *Fastoso* C de la Sonata IV (*Œuvre* I).
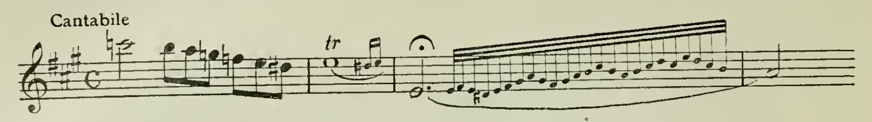
2. *Pichettato* ou *Piqué :* « Les notes piquées sont des suites de notes en montant ou en descendant, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met des points et un demi-cercle placé au dessus. Cela indique qu'elles doivent être toutes exécutées d'un seul coup d'archet, en faisant sautiller légèrement l'archet sur les cordes. » (P. Lichtental, *Dictionnaire de Musique*, t. II, p. 179.)

3. Voir, par exemple, le *Cantabile* C de la Sonata V (*Œuvre* IV).

4. *Maestoso* C de la Sonata VI (*Œuvre* IV).

5. Tel est le cas pour le *Rondo* 3/4 de la Sonata II et pour le *Maestoso* C de la Sonata IV (*Œuvre* IV).

Sonate de ce recueil, dont nous transcrivons, ci-après, le trait flexueux après une cadence suspensive à la dominante :



Une particularité du I[er] Livre consiste dans la présence d'enchaînements entre les divers mouvements d'une même sonate. Ainsi, le *Commodo e espressivo* de la Sonate III s'enchaîne directement avec l'*Amabile* qui suit; de même, cet *Amabile* se relie au *Brillantino* par lequel s'achève la composition.

Ajoutons qu'alors que la basse du premier recueil est chiffrée, celle du second ne l'est pas.

*
* *

COMPOSITIONS A DEUX VIOLONS

Ces compositions comprennent les œuvres III, V et VI, et s'établissent, dans la plupart des cas, sur le type à trois mouvements, avec pièce lente au centre du Duo ou du Trio[1]. Toutefois, on rencontre, dans les œuvres V et VI, des pièces consistant seulement en deux mouvements, conformément à l'usage que nous avons déjà remarqué chez les maîtres italiens, et, notamment chez G.-B. Sammartini[2].

Dans les Duetti de l'œuvre III, Le Duc montre une grande prédilection pour l'épithète « expressivo » qu'il affecte au *Cantabile* et à l'*Andante*[3]. Il emploie aussi très souvent la désignation de *Moderato*, surtout dans les Trios de l'œuvre V. Les morceaux ainsi qualifiés occupent alors la tête de la composition[4].

Certains ensembles revêtent un caractère systématiquement tranquille, du fait qu'ils ne comprennent que des pièces lentes ou d'allure modérée; nous citerons comme exemples de cette disposition, le Duetto V de l'œuvre III, le Trio V de l'œuvre V, les Duetti III et V de l'œuvre VI.

La terminologie est toujours minutieuse et précise, encore que beaucoup moins riche en épithètes que celle du I[er] Livre de Sonates : il y a un *Presto con fuoco*, à la fin du Trio VI (œuvre V), et un *Poco Adagio con gusto francese*, dans le Duetto III (œuvre VI)[5].

Aux pièces lentes, Le Duc impose soit le ton de la dominante, soit le relatif mineur, soit le ton mineur sur la même tonique.

Sa thématique présente les mêmes qualités que celles que nous avons observées plus haut. D'une élégance dolente, quand le mouvement est tranquille, elle devient décidée, piquante, de caractère souvent très symphonique dans les *Allegros*. Le thème ci-après est tout à fait représentatif de sa manière :

1. Le Duetto III (*Œuvre* VI) présente un *Minuetto* comme pièce centrale.

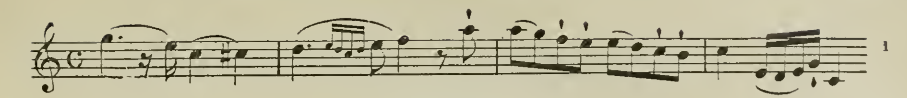
2. La plupart des compositions en trio de G.-B. Sammartini sont établies sur un cadre binaire. Les sonates à 3 parues vers 1740 se composent d'un *Allegro*, d'un *Menuet* avec *Trio*. Celles de l'œuvre V, publiées chez Ch.-N. Leclerc vers 1751, et qui sont au nombre de 12, présentent 11 compositions à 2 mouvements. Les sonates de l'œuvre V (Anglais, 1756) sont toujours en deux mouvements, et il en est de même pour les sonates de clavecin et violon de 1766.

Les sonates de clavecin de Galuppi adoptent le même dispositif.

3. Duettos III, IV.

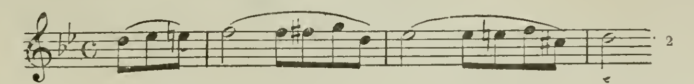
4. Cinq trios sur six débutent, dans cette œuvre, par un *Moderato*.

5. *Poco Adagio* 2 « con gusto francese », Duetto III (*Œuvre* VI).



Le *Cantabile* auquel nous l'empruntons est suivi d'un *Poco Presto* 2/4, qui semble extrait d'une symphonie mannheimiste.

Notre auteur a de jolis mouvements mélodiques, où des modulations chromatiques jettent une note de mélancolie languide :
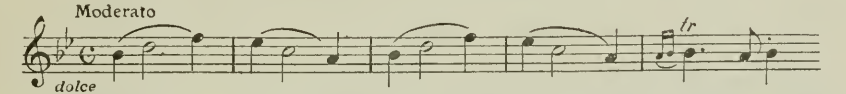


ou bien, des phrases méditatives avec ces inflexions déjà rencontrées chez Dauvergne, et dont le parfum gluckiste est très sensible :

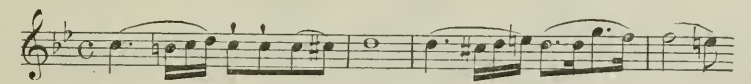


Le clavier dynamique, perfectionné à souhait, permet au violoniste de multiplier et de préciser ses intentions expressives. Il termine souvent *morendo* ou *calando*[4], et confère à sa thématique des ressauts ou des atténuations qu'il rapproche dans une même mesure[5].

Le Duc emploie presque toujours deux thèmes de caractères différents, et aussi de tonalités distinctes. Ainsi, le Trio I (œuvre VI) débute par un motif en *si* bémol présenté *Dolce*, avec un gracieux balancement :



auquel fait suite un second thème débutant dans la tonalité de ré mineur :



Les Trios (œuvre V) qui, seuls, comportent la présence d'une basse, n'affectent aucun chiffrage à celle-ci. Ici, le deuxième violon remplit un simple rôle d'accompagnement, tandis que les Duos (œuvres III et VI) le placent sur un pied d'égalité avec le premier; les deux instruments sont alors véritablement concertants, et il arrive que le deuxième violon présente les thèmes sur un dessin d'accompagnement du premier. Nous voyons, de la sorte, le deuxième violon exposer le thème du *Minor* dans le *Minuetto* du Duetto II (œuvre VI) et dans le *Minor* du *Poco Adagio* du Duetto III de ce même recueil.

1. *Cantabile Expressivo* C du Duetto III (*Œuvre* III).

2. *Expressivo* C du Duetto IV (*Ibid.*).

3. *Adagio* 3/4 du Trio III (*Œuvre* V).

4. Nous avons déjà indiqué des terminaisons *morendo*. L'expression *calando* apparaît dans la Sonate II (*Œuvre* I) et dans les Trios I et III (*Œuvre* V).

5. *Andante* 3/4, Trio I (*Ibid.*).

*
* *

CONCERTOS
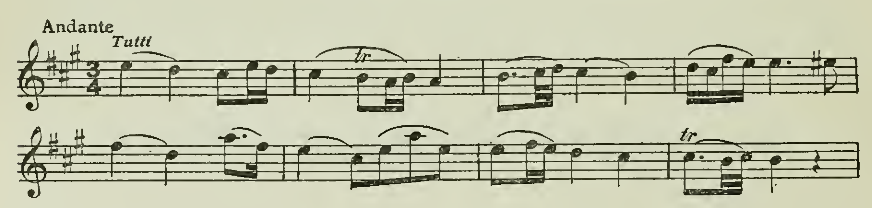
Les trois concertos de Simon Le Duc présentent tous trois le même dispositif : *Allegro, Andante, Rondeau,* ce dernier d'allure modérée. Leurs tonalités respectives sont : *ré* majeur, *ut* majeur et *sol* majeur, avec les mouvements lents à la dominante[1], à la sous-dominante[2] et en mineur sur la tonique générale[3].

Ce sont de brillantes compositions très bien écrites pour le violon, avec des mélodies hardies, à panache. Généralement, le mouvement initial se découpe en cinq fragments, dont deux sont confiés au *Solo* et trois au *Tutti*, tandis que l'*Andante* médian, de dimensions moins développées, n'admet qu'une ou deux interventions de l'instrument principal. C'est ainsi que l'*Andante un poco lento* du deuxième Concerto en *ut* majeur, se compose d'un *Solo* intercalé entre deux *Tutti*.

Dans les pièces terminales, toutes traitées en *Rondeaux*, les alternances T. S. se font plus nombreuses; on en compte quatre dans le troisième Concerto et six dans le premier; il y a lieu aussi de remarquer que c'est le *Solo* qui ouvre ces morceaux et non pas le *Tutti*. Ce dernier reste beaucoup plus court que les *Soli*, lesquels comptent jusqu'à 73 et 91 mesures[4].

Solo et *Tutti* adoptent, d'ailleurs, toujours le même thème, que l'instrument principal se borne à développer, à broder et à transporter dans les régions élevées de l'échelle du violon.

Nous donnons ici le thème de l'*Andante* du Concerto en *ré* majeur. On en constatera l'allure coulante, assez romantique :



Nous retrouvons, dans ces concertos, les terminaisons « morendo » familières à Le Duc; à plusieurs reprises, notre auteur introduit, à la fin des *Soli*, des passages qui doivent être exécutés *Ad libitum* et qui prennent la forme de points d'orgue[5].

L'orchestre d'accompagnement comporte, outre le quatuor à cordes, deux cors et deux hautbois.

Technique. — Simon Le Duc apparaît comme un brillant violoniste, digne du grand maître auprès duquel il s'était formé.

Il possède parfaitement le manche de son instrument et se meut avec une aisance complète dans les régions élevées. Dès son Ier Livre de sonates, Le Duc atteint crânement les limites de l'échelle, puisqu'il monte jusqu'à la dixième

1. Concerto I.
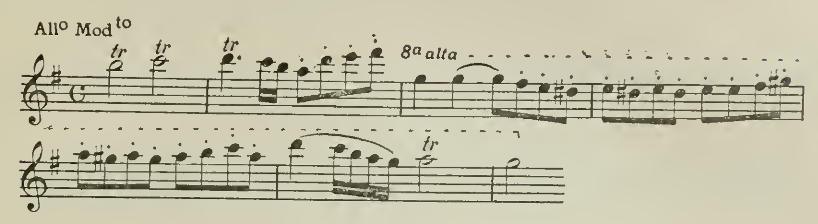
2. Concerto II.

3. Concerto III.
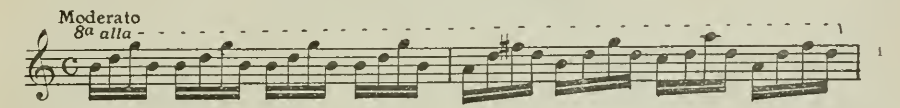
4. *Spiritoso* C du Concerto I (*ré* majeur).

5. On trouve la mention *Ad libitum* dans l'*Allegretto Rondeau* 2/4 du Concerto I, et dans l'*Allegro* C du Concerto III.

position, ainsi qu'en témoigne l'exemple ci-après que nous empruntons à l'*Allegro* de la deuxième Sonate (œuvre I) :
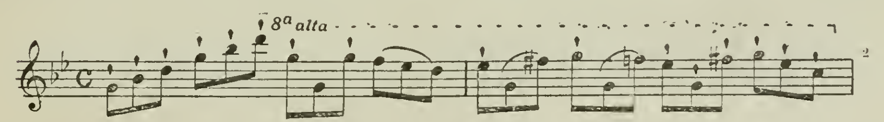


Le Duc, on le voit, s'élève jusqu'au *ré*⁵ sur la chanterelle. Mais il ne se borne pas à cheminer sur cette corde en répétant le même dessin à des hauteurs différentes, qu'il accède de proche en proche ; il exécute encore des batteries rapides en arpèges, établies au-dessus de notes très élevées :



[1]
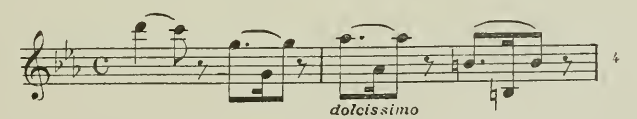
ou des traits malaisés tels que celui-ci :



[2]
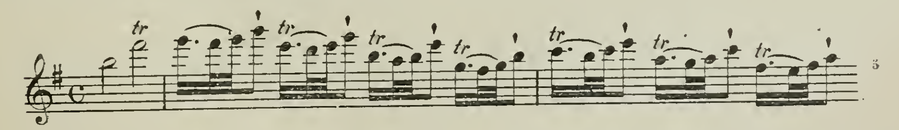
Le Duc emploie fréquemment les octaves, et cela non seulement sur les cordes graves, où elles arrondissent la sonorité, comme dans le *Maestoso* de la quatrième Sonate de l'œuvre IV, mais encore à l'aigu[3].

Il aime, du reste, à terminer ses mouvements par des passages octaviés, joués « dolcissimo » ; en voici un exemple :
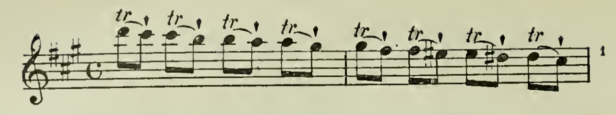


[4]

On rencontre encore des arpèges et des octaves exigeant l'emploi de la huitième position dans l'*Allegro* initial du troisième Concerto en *sol* majeur. Le Duc est donc un virtuose extrêmement habile, et il suffit de parcourir le *Rondeau* 2/4 de ce troisième Concerto pour constater qu'il se joue des difficultés de l'instrument. On le voit lancer de rapides traits chromatiques; sous ses doigts, les trilles s'égrènent alertes, vrillant à l'aigu, et ponctuant des traits en cascades, ou se déroulant en chaînes scintillantes :

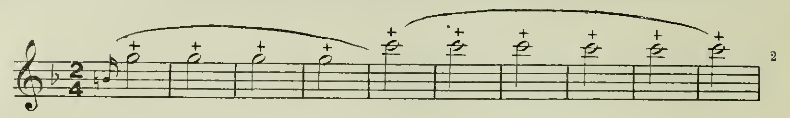


[5]

1. *Moderato* C de la Sonata II (*Œuvre* IV).
2. *Fastoso* C de la Sonata IV (*Œuvre* I).
3. *Rondo* 2/4 de la Sonata II (*Œuvre* IV).
4. *Maestoso* de la Sonata IV (*Ibid.*).
5. *Allegro Moderato* C de la Sonata II (*Œuvre* I).


[1]

Enfin, ils se prolongent de façon à provoquer des effets de lumière :


[2]

La technique de Le Duc comporte de nombreux spécimens de bariolages sur deux cordes, pour l'exécution desquels le violoniste indique souvent des doigters:


[3]

Son archet est long, puissant, parfaitement assoupli. Il pratique le *staccato* et le *pichettato*, et l'*Andante* du deuxième Concerto en *ut* majeur fournit un exemple de tenue portant sur quatre mesures, pendant lesquelles le violoniste renforce graduellement la sonorité.

1. *Moderato* C de la Sonata V (*Ibid.*). — 2. *Presto* 2/4 du Trio I (*Œuvre* V). — 3. *Allegro assai* 2/4, Sonata VI (*Ibid.*).

CHAPITRE XIII

Les prédécesseurs français de Viotti.

SOMMAIRE

Marie-Alexandre Guénin, élève de Capron et de Gaviniès; ses succès au Concert spirituel. — Intendant de la musique du prince de Condé, premier violon à l'Opéra et musicien du roi. — Professeur de violon à l'Ecole royale de chant, puis au Conservatoire. — Membre de la Société des Enfants d'Apollon; il entre au service du roi Charles IV d'Espagne, puis de Louis XVIII. — Sa retraite et sa mort. — Il écrit des concertos, des symphonies, des sonates de clavecin avec accompagnement de violon. — Analogie de son écriture avec celle de Mozart. — *Bertheaume,* élève de Jacques Lemière; il débute à l'âge de neuf ans et demi. — Le Concert spirituel et le Concert d'émulation. — Il quitte la France et se fixe à Saint-Pétersbourg. — Ses sonates, concertos et symphonies concertantes; la *scordature.* — L'abbé *Alexandre Robineau,* élève de Gaviniès. — *Paisible,* autre élève de Gaviniès. — Son suicide à Saint-Pétersbourg. — Ses concertos. — *Théodore-Jean Tarade* et la fameuse Romance de Gaviniès. — Le *Chevalier de Saint-Georges,* virtuose de l'épée et de l'archet; son origine. — Elève de Gossec. — Le Concert des Amateurs. — La carrière militaire de Saint-Georges. — Ses déboires et sa mort. — Ses concertos. — *Pierre La Houssaye* et son œuvre. — *Jean-Baptiste Viotti* se fait entendre pour la première fois au Concert spirituel le 17 mars 1782.

Les musiciens dont il est question dans ce chapitre précisent encore davantage les tendances indiquées au chapitre précédent[1]. Nous sommes en pleine époque du concerto, car les violonistes ne possèdent plus le monopole de la sonate, qui, sous les espèces de la *Sonate de clavecin avec violon,* prend entre les mains des organistes, des clavecinistes et des pianistes un développement extrême, où la virtuosité du violon ne trouve pas un terrain suffisamment propice. Alors, ils se rattrapent du côté du concerto, qui s'ajuste on ne peut mieux aux sentiments héroïques et un peu déclamatoires alors en faveur. C'est, comme on l'a très bien dit, Viotti qui va « magnifier le concerto[2] », en même temps que les violonistes exploiteront cette forme musicale au point de vue de l'extension et du perfectionnement de la technique.

Ainsi que nous l'avons exposé au début de cet ouvrage, nous ne nous occupons que des artistes qui ont laissé des compositions pour le violon et non des simples exécutants. Telle est la raison pour laquelle nous passons sous silence le remarquable virtuose qui se nommait Jacques Lemière, et qui se consacra entièrement au professorat avec un dévouement et un désintéressement dignes de Gaviniès.

Le 28 décembre 1786, le duc de Villequier attirait l'attention du secrétaire d'État sur la situation tout particulièrement intéressante de Jacques Lemière. Voici un passage de la lettre où il trace un attachant portrait du vieux professeur :

1. Nous exprimons ici tous nos remerciements à Mme Peyrot, veuve du regretté Jean Peyrot, qui a bien voulu nous laisser consulter la précieuse collection de fiches de dépouillement de périodiques laissée par son mari. Cette collection nous a été très utile pour la rédaction d'une grande partie de ce chapitre.

2. M. Pincherle, *Les Violonistes virtuoses et compositeurs* (Laurens, 1922), p. 96.

« Ce n'est pas, Monsieur, en sa qualité de Musicien de la Chapelle du Roi que j'ai l'honneur de recommander à vos bontés particulières le sieur Le Mière, encore qu'il ait infiniment de talens, et qu'il ait servi et serve encore parfaitement bien.

« Mais c'est comme un être bienfaisant dont la vie pénible et laborieuse a été consacrée à former des élèves d'un genre distingué qu'il choisit dans la classe la plus pauvre des citoïens. On compte aujourd'hui dans le Royaume beaucoup de violons de la première classe que, non seulement, il a instruits gratuitement, mais qu'il a même eu la générosité de soutenir de ses foibles moïens[1]. »

De pareils traits font honneur à notre école de violon, et le nom du brave homme qu'était Jacques Lemière ne sera pas oublié. Les autres violonistes que nous étudions ici préparent le noble et grand style de Viotti.

« La gloire de Viotti, écrit Arthur Pougin, n'a pas sa source, ainsi qu'il arrive pour la plupart des grands virtuoses, uniquement dans son talent, considéré relativement à sa personne et d'une façon isolée; elle réside aussi dans ce fait qu'il a posé des principes nouveaux; qu'il a en quelque sorte complété, et jusqu'à un certain point réformé l'art du violon; qu'il a, peut-on dire, tracé, par son exemple, une sorte de synthèse de cet art; enfin, qu'il a, par conséquent, créé une école nouvelle[2]... »

On ne saurait mieux dire : l'École moderne de violon s'ouvre avec Viotti, mais Viotti n'a pu mener son œuvre à bien que parce qu'elle était préparée par les laborieux pionniers dont il nous reste à examiner les travaux.

Marie-Alexandre Guénin.

I

Deux violonistes du nom de Guénin ont vécu au dix-huitième siècle, et sensiblement pendant la même période : François Guénin, né à Paris le 16 février 1728[3], et Marie-Alexandre Guénin, né à Maubeuge (Nord) le 20 février 1744[4]. Tous deux occupèrent des charges à la musique royale, et tous deux firent partie de l'orchestre de l'Opéra; c'est assez dire que des confusions ont pu et peuvent s'établir entre ces deux artistes.

Avant d'esquisser la biographie de Marie-Alexandre, qui, seul, retiendra notre attention, en raison de l'importance de son œuvre de violon, nous rapporterons ici quelques documents relatifs à son homonyme.

François Guénin figurait en 1758 parmi les musiciens de la Chambre du roi, ainsi qu'il résulte des comptes des Menus-Plaisirs pour cette année, comptes sur lesquels « Guesnin » est porté comme touchant 200 livres d'appointements et gratifications sous la rubrique : *Comédies, Concerts, Musique et Symphonistes*[5]. En 1761, il touche de même 100 livres[6] et, en 1765, il est fait rappel « au sieur Guénin, musicien du Roi », de sa gratification afférente à l'année précédente, 1764,

1. Arch. nat., O¹842. — Jacques Lemière mourut à Paris le 10 fructidor an XII; il était âgé de soixante-huit ans et demeurait rue du Four, nº 286 (Arch. Seine, nº 235323).

2. A. Pougin, *Viotti et l'École moderne de violon*, p. 8.

3. Arch. nat., O¹677.

4. Voir plus loin son acte de décès. Cette date est donnée aussi par Bouilly dans la *Notice* qu'il a consacrée à Guénin et qui a paru dans le nº 11 du *Pianiste* (2ᵉ année, 5 avril 1835).

5. Arch. nat., O¹2866, fº 36.

6. *Ibid.*, O¹2867, fº 44.

« omise dans les états de ladite année, à cause du voyage de Fontainebleau ». Cette gratification se monte à 120 livres[1]. Guénin figurait aussi parmi les symphonistes du Concert de la reine, où son nom se lit en 1759[2]. Enfin, il était musicien à l'Opéra et, à la fin de 1771, il vendait chez lui, rue des Moineaux, un certain nombre d'instruments de musique, dont une harpe, deux violons et deux violoncelles[3].

Vétéran de la musique du roi, François Guénin recevait le 1er janvier 1781 un brevet de pension de 2400 livres[4]; au mois de juin 1781, le musicien s'était retiré à Carcassonne, où il habitait paroisse Saint-Michel[5]. C'est là qu'il mourut le 16 avril 1789. Il avait épousé Marie-Suzanne Hérambourg, qui, par brevet du 1er janvier 1790, reçut une pension de 600 livres[6].

Ceci posé, revenons à Marie-Alexandre. D'après son biographe Bouilly, il avait commencé l'étude du violon à l'âge de six ans, et montra, dès cette « époque, de telles dispositions », que son père, greffier à Landrecies, résolut d'en faire un artiste professionnel. Il l'envoya donc à Paris, où il prit des leçons de Capron et de Gaviniès, « dont, assure Bouilly, il devint bientôt le premier élève ». En même temps, il travaillait la composition avec Gossec et reçut même des conseils de Jarnowick, « qui se plut à donner un nouvel essor à l'ardente imagination du jeune artiste[7] ». C'est aux côtés de Capron que Marie-Alexandre Guénin débuta au Concert spirituel en 1773[8]. Auparavant, le 29 avril 1772, il prenait part au concert pour les Ecoles gratuites de dessin, donné au Vauxhall de la foire Saint-Germain, concert où il était en tête des seconds violons[9].

Puis, le jour de la Passion de 1773, il jouait, avec Capron, au Concert spirituel, une symphonie concertante de Davaux, une de ces œuvres alors si appréciées, parce que, comme l'explique naïvement le *Mercure*, elles flattaient « également les oreilles savantes et celles qui ne le sont pas[10] ». Dès cette première apparition, le journal couvrait de fleurs le jeune violoniste qui, le 8 avril, exécutait de nouveau une symphonie concertante de Davaux avec l'assistance de Capron[11]. A la fin de l'année, Guénin changeait de partenaires : il s'associe le 8 décembre à Paisible et au jeune Guérin[12] pour interpréter encore une symphonie de l' « amateur distingué » si cher aux Parisiens.

1. Arch. nat., O[1]2889, 11e État, *Dépenses imprévues*, 1765.
2. *Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi et des trois spectacles de Paris*, 1759, p. 63.
3. *Annonces* (Supplément de la feuille du 16 décembre 1771, p. 990). Guenin, « de l'Académie royale de musique », demeurait rue des Moineaux, butte Saint-Roch, maison d'un sellier.
4. C'est sans doute lui dont il est question en 1780 dans l'état des appointements conservés à différents musiciens du roi qui attendent une place de vétéran (Arch. nat., O[1], 842).
5. Arch. nat., O[1] 677. Certificat de vie délivré le 16 juin 1781 par Raymond de Rolland, lieutenant général en la sénéchaussée et siège présidial de Carcassonne.
6. *Ibid.*
7. Bouilly, *Notice* sur M.-A. Guénin, p. 83 col. 2.
8. Vidal prétend que M.-A. Guénin débuta au Concert spirituel le 21 mars 1755 dans un concerto de violon (*Mercure*, juin 1755, p. 215), et il part de là pour déclarer que c'est par erreur que Choron et Fayolle ont donné Capron pour maître à ce violoniste (Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, pp. 279-280). Vidal se trompe et confond vraisemblablement M.-A. Guénin avec son homonyme François. En 1755, Marie-Alexandre n'avait que onze ans, et le *Mercure*, si friand d'enfants prodiges, n'aurait pas manqué de signaler l'étonnante précocité du virtuose.
9. *Mercure*, juin 1772, p. 179.
10. *Ibid.*, avril II, 1773, p. 165.
11. Le *Mercure* dit : « M. Guesnin le [Capron] seconde avec tant de grâce et d'ensemble qu'il inspire l'envie de l'entendre dans un Concerto joué seul. » (Avril II, 1773, p. 168.)
12. *Mercure*, janvier I, 1774, p. 180. Ce Guérin est sans doute le musicien dont il est question dans les *Mémoires secrets*, le 31 juillet 1781 (vol. XVII, p. 345). Il était, lui aussi, élève de Gossec.

Charles Stamitz, dont la librairie musicale de la capitale multipliait alors la publication des œuvres, venait de faire connaître plusieurs symphonies concertantes[1]. Dès le 2 février 1774, Guénin, Capron, Duport et Monin jouent une de celles-ci au Concert spirituel[2], où notre violoniste paraît encore les 24 décembre 1774 et 2 février 1775. Durant le printemps de cette année-là, il est applaudi des habitués, et on l'entend encore en août, en septembre et le jour de Noël[3]. Tour à tour, Guénin joue avec Stamitz, Bertheaume, Le Duc le jeune, Monin, et toujours de ces symphonies concertantes qui faisaient alors fureur[4]. A ce moment, il occupait la première place parmi les deuxièmes violons de l'orchestre du Concert[5].

En reconnaissance des leçons qu'il avait reçues de Gossec, Guénin dédiait au musicien liégeois sa première œuvre : *Six Trios* qui parurent avant 1769[6]. Cette œuvre, ainsi que nous le verrons, offre la plus grande ressemblance avec les trios de Gossec.

Au début de 1769, Guénin avait donné son œuvre II, *Deux Concertos à violon principal* dont un seul nous est parvenu[7], et qui sont dédiés au comte de Montrevel, que nous retrouverons plus loin; puis, seulement en 1775, une troisième œuvre, comprenant *Six Duos pour deux violons,* dont il faisait hommage à M. Guelle, Contrôleur général des Suisses et Grisons[8]. Enfin, au mois de novembre 1776, le *Mercure* annonçait l'œuvre IV de Guénin, dans laquelle celui-ci, à l'exemple de Gossec et triomphant, selon Bouilly, de « sa timidité naturelle », abordait le genre symphonique. Cette œuvre IV consistait, en effet, en *Trois Symphonies* pour quatuor, deux hautbois et deux cors[9]. La dédicace que Guénin en fait au prince de Rohan-Guéménée, grand chambellan de France, peut laisser supposer que notre musicien participait aux concerts que ce personnage fastueux donnait chez lui, et où Piccinni tenait le bâton de chef d'orchestre[10].

1. Le *Mercure* annonce des œuvres de C. Stamitz dans ses nos de juillet I, 1773, octobre I et II, 1773.

2. *Mercure* mars 1774, p. 152.

3. *Ibid.*, mai 1775, pp. 163, 164, septembre 1775, p. 174, janvier I, 1776, p. 158.

4. Le 25 mars 1775, Stamitz et Guénin, « excellens violons », jouent une symphonie concertante de Cambini (*Mercure,* avril I, 1775, p. 155).

5. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 312.

6. *Six Trios* | *Dont les Trois Premiers ne doivent s'exécuter* | *qu'à Trois, et les autres avec tout l'Orchestre* | *Dédiés* | *à M. F.-J. Gossec* | *Par* | *M. A.-Guénin* | *Œuvre Ier* | Gravé par Bouré | Prix | 9 livres. | A Paris | chez l'auteur, rue Saint-Dominique, au coin de celle du Bacq, Faubourg Saint-Germain | Et aux adresses ordinaires de Musique | A. P. D. R.

7. *Concerto Del* | *Signor Guénin* | (Ms. Bib. Conservatoire). *Deux Concertos à violon principal, premier et deuxième dessus, alto et basse, dédiés à M. le comte de Montrevel par M. A. Guénin Œuvre IIe*. Prix 7 livres, 4 sols. Chez Mlle Bérault, Mde de musique à côte de la Comédie française et aux adresses ordinaires. (*Annonces*, suppl. à la feuille du 2 janv. 1769, p. 12.)

8. *Six* | *Duos* | *Pour deux Violons* | *Dédiés* | *A Monsieur* | *Guelle* | *Contrôleur général des Suisses et Grisons* | *Par* | *M.-A. Guénin* | *Œuvre IIIe* | Gravés par Madame Annereau | Prix 7 livres 4 sols | A Paris | chez l'Auteur, rue des Moulins, Butte Saint-Roch, Maison de M. Perart, Architecte | Et aux Adresses ordinaires de Musique. En Province, chez les Mds de Musique | A. P. D. R. | Écrit par Ribière. — *L'Esprit des Journaux*, t. IV, p. 398. Ce recueil se trouvait aussi chez Mme Bérault, rue de la Comédie-Française (*Annonces*, 13 avril 1775, p. 362).

9. *Mercure*, novembre 1776, p. 182. — *Trois* | *Simphonies* | *A premier et second Dessus, Alto, Basse* | *deux Hautbois obligés et deux Cors ad libitum* | *Dédiées* | *A Monseigneur le Prince* | *De Rohan-Guéménée* | *Grand Chambellan de France* | *Par* | *M.-A. Guénin* | *Œuvre IV* | Prix 7 livres 4 sols | Gravées par Madame Annereau. | A Paris | Chez l'Auteur, rue des Moulins, Butte Saint-Roch, Maison de M. Perard, Architecte | Et aux Adresses ordinaires de Musique. | En Province, chez les Marchands de Musique | A. P. D. R. Écrit par Ribière.

10. Henri-Louis-Marie, prince de Rohan, appelé prince de Guéménée, était né le 31 août 1745; le 20 août 1775, il prêtait serment pour la

Quoi qu'il en soit, les symphonies de Guénin ne tardèrent pas à prendre place sur les programmes du Concert spirituel. Le premier concert de la direction Le Gros (dimanche 16 mars 1777) se termine, en effet, « par une excellente symphonie de M. Guénin[1], et les compositions d'orchestre de notre auteur reçoivent le même accueil favorable pendant la semaine sainte de 1777 et au printemps de 1778[2]. Bouilly s'élève jusqu'au dithyrambe à propos des symphonies de Guénin, dont il vante le chant expressif, les motifs gracieux et les douces modulations exemptes de toute exagération chromatique[3]. Sans être « le véritable inspiré de la nature », Guénin sut s'attirer par ses symphonies une réputation qui dépassa les frontières et s'étendit jusqu'en Allemagne[4].

Nous sommes mal informé sur la date de l'entrée de Guénin à la musique royale. Dans une note autographe de l'an XI, que nous reproduisons plus loin, et dans laquelle le musicien établit l'état de ses services, il déclare avoir été attaché pendant dix ans à la musique de la Chambre du roi.

De son côté, Bouilly écrit « qu'il dirigea les concerts de la reine Marie-Antoinette et ceux des voyages de Fontainebleau[5] ». De 1759 à 1777, on relève bien, sur l'*État actuel de la Musique du Roi et des trois Spectacles de Paris*, un violon du nom de Guesnin appartenant à la musique royale, mais on ne sait s'il convient de l'identifier avec François Guénin ou avec Marie-Alexandre[6].

Ce dernier a dû entrer au service du souverain vers 1778 et dirigea, sans doute, quelques-uns de ces « concerts particuliers » dont nous entretient Mme Campan, et qui, sur le désir de Marie-Antoinette, se donnaient à Trianon « dans l'enceinte de la colonnade où se trouve le groupe de Pluton et de Proserpine[7] ». Guénin paraissait aussi aux concerts du comte puis duc de Polignac, ainsi qu'il résulte d'une pétition qu'il adressa, en mai 1814, au prince de Condé, pétition dont on lira le texte plus loin.

En 1778, notre musicien remplissait encore les fonctions d'intendant de la musique du prince de Condé, et touchait, de ce chef, une indemnité annuelle de logement de 450 livres, comme n'habitant pas au Palais Bourbon. Il obtint vraisemblablement cette situation dès le mois de janvier 1777, en remplacement de Martini, et reçut les mêmes gages que celui-ci, à savoir 1500 livres, en plus de l'indemnité dont nous venons de parler[8]. Aussi, ne tardait-il pas à marquer au

place de grand chambellan sur la démission du duc de Bouillon. Il avait épousé, en 1761, Victoire-Armande-Josèphe de Rohan-Soubise, nommée, en août 1767, gouvernante en survivance des Enfants de France (La Chesnaye Desbois, t. XVII, p. 514). Sur ses concerts, voir A. Pougin : *Viotti et l'École moderne de violon*, pp. 32-33-34.

1. *Mercure*, avril I, 1777, p. 160.
2. Voir *Mercure*, avril II, 1777 et 1778.
3. Bouilly, *loco cit.*, p. 83, col. 2.
4. *Ibid.* Guénin figure en effet parmi les musiciens dont les œuvres sont publiées dans le recueil intitulé : *Sammlung vermischter Claviersstücke von verschiedenen Tonkünstlern auf das Jahr 1783. Herausgegeben von J*[ohann] *F*[riedrich] *M*[artins].
5. Bouilly, *loco cit.*, p. 83, col. 2.
6. *État actuel de la Musique du Roi et des trois Spectacles de Paris.* — 1759 à 1777.
7. *Mémoires* de Mme Campan. Éd^on^ de 1823, t. I, pp. 193-194-197. — Les Goncourt ont paraphrasé ce passage et nous disent que la reine « aimait à passer sur la terrasse de Versailles... une partie de la nuit à écouter les symphonies des musiciens... nuits délicieuses, où le bruit mystérieux des instruments cachés dans les verdures, le murmure des cascades... berçaient la lassitude de la Reine. » (*Histoire de Marie-Antoinette*, 1858, p. 104.) — Voir aussi p. 146.
8. Archives du Musée Condé à Chantilly. Communiqué par M. Mâcon. — Paul Martini se retira le 15 janvier 1777. Il avait d'abord servi, pendant quelques années, en qualité d'officier, dans le régiment de *Chamborant-Hussards;* puis il devint successivement intendant de la musique du prince de Condé, directeur de la musique du comte d'Artois, surintendant de la musique du roi et enfin inspecteur du Conservatoire. — (Arch. nat., F[21], 1281.) — (An XI.)

prince toute la reconnaissance qu'il lui devait; en février 1781, il adressait à Mlle de Condé l'hommage de son œuvre V, *Trois Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*[1].

D'autre part, l'Opéra n'avait pas manqué de s'attacher un artiste aussi distingué. Dès 1775, l'*Almanach parisien en faveur des étrangers* cite Guénin parmi les « Maistres de violon du nombre de ceux de l'Opéra[2] »; et nous le voyons prendre, en 1780, la place de premier violon qu'occupait Bertheaume. Il figure sur les états de paiement à partir d'octobre 1780, avec 1200 livres d'appointements et 200 livres de gratification; deux ans plus tard, ses émoluments s'élèvent, en tout, à 1800 livres[3], et, en 1789-90, il reçoit 2000 livres[4].

Le *Calendrier musical* de 1782 fait figurer Guénin, « premier violon », parmi les professeurs de violon « attachés à l'Opéra[5] ». En 1783, le même *Calendrier* le désigne ainsi : « M. Guénin, premier violon de l'Opéra, rue Saint-Louis, la porte cochère par la rue Saint-Honoré[6]. » C'est à cette adresse qu'au mois d'août 1783, il mettait en vente divers instruments de musique[7].

Ainsi que le remarque Bouilly, ce poste de premier violon de l'Académie royale était « important et difficile ». Guénin l'occupa pendant près de trente ans. A l'Opéra, on l'applaudit « avec transports dans le concerto de Jarnowick placé au deuxième acte du ballet de *Télémaque*[8], et dans celui de Viotti qui termine le divertissement de l'opéra d'*Alceste*[9] ». Bouilly souligne fort judicieusement toutes les difficultés qui incombaient au violoniste obligé de se plier aux évolutions d'un danseur : « Ici, l'élan de la pensée et la verve de l'exécution sont subordonnés aux caprices de la danse, au pouvoir d'une pantomime expressive ; exécuter, en un mot, les *solos* dans un ballet, c'est se prêter à la mesure souvent tronquée d'un entrechat, ou d'une pirouette; c'est, pour ainsi dire, descendre à la complaisance de l'accompagnateur[10] ».

1. *Annonces* du lundi 5 février 1781, p. 285. — *Mercure*, mars 1781, p. 94. — *Trois Sonates | Pour le Clavecin ou le Piano forte | Avec Accompagnement de Violon | Dédiées | A Son Altesse Sérénissime | Mademoiselle | de Condé | Par | M.-A. Guénin | Œuvre V* | Prix 7 livres 4 sols.| A Paris | Chez l'Auteur, rue Saint-Louis Saint-Honoré, dans la Porte cochère.| Et aux Adresses ordinaires | En Province, chez MM. les Mds de Musique.

Cette édition porte le catalogue des œuvres I à V inclus de Guénin avec l'avis suivant :

« L'auteur étant informé qu'outre quelqu'un de ses ouvrages cy-dessus qui ont été contrefaits et qui sont rempli (sic) de fautes, on a aussi fait graver dans la Province plusieurs choses sous son nom qui ne sont pas de lui, et dont il n'a aucune connoissance, a l'honneur de prévenir MM. les Amatteurs qui désireroient avoir de sa Musique qu'il n'a mis au jour que les œuvres contenues au Catalogue cy-dessus et qu'ils ayent à se défier de tout (sic) les exemplaires qui pourront leur être présentés sous son nom, à moins qu'ils n'ayent en tête le présent avertissement signé de sa main. »

Suit la curieuse et caractéristique signature que nous reproduisons plus loin.

2. *Almanach parisien en faveur des étrangers*... Paris, Duchesne, 1775, t. II, p. 163.

3. Arch. Opéra, A. 15, — A. 24.

4. *Ibid.*, A. 16.

5. Il demeure alors rue Saint-Louis Saint-Honoré, n° 8 (*Calendrier musical*, 1782, p. 297).

6. *Ibid.*, 1783, p. 86.

7. Deux hautbois, deux flûtes et deux bassons de Prudent, et clarinette d'Hamelingue, garnie en ivoire, avec les corps nécessaires pour jouer dans tous les tons. Chez M. Guénin, rue Saint-Louis, rue Saint-Honoré, dans la porte cochère, au 1er (*Annonces*, mercredi 27 août 1783, p. 2083).

8. Il s'agit ici du ballet de Gardel dont il a été question à propos de Gaviniès.

9. L'*Alceste* de Gluck, représentée pour la première fois le 23 avril 1776, et qui fut reprise en 1779, 1786, 1797.

10. Bouilly, *loco cit.*, p. 84, col. 1. Rappelons à ce propos que, d'après Chouquet, dans le ballet de *Mirsa*, composé par Gardel, Mlle Guimard dansait un pas de caractère sur un solo de violon exécuté par Guénin. En l'absence du virtuose, un enfant de douze ans, Henri Montan-Berton, se chargea de ce solo difficile et s'en tira à son honneur (1779) (G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*,

Au cours de l'été de 1780, Guénin, qui, en 1769, avait déjà dédié son œuvre II au comte de Montrevel, se voyait chargé par celui-ci de lui recruter des musiciens. Nommé maréchal de camp en 1770, Montrevel, après deux unions malheureuses, avait quitté l'armée pour venir habiter ses terres de Bresse[1] et le magnifique hôtel qu'il possédait à Mâcon[2]. Il ne se bornait pas à l'agrandir; il y faisait encore construire une salle de spectacle où il donnait des tragédies, des comédies et même des opéras de Piccinni et de Gluck[3]. En 1772, on y joua une œuvre inédite, un drame héroïque en trois actes et en vers, intitulé *Zélia ou la jeune Américaine*[4].

Dans l'intéressante monographie qu'il a consacrée à ce riche Mécène, M. H. Gloria insiste sur la passion que la musique inspirait à Montrevel : « Un de ses goûts les plus prononcés, écrit-il, était pour la musique, et trois fois par semaine, il réunissait ses musiciens pour jouir de quelques symphonies. Lui-même, avec plus de bon vouloir que de succès, peut-être, figurait, un violon à la main, parmi les exécutants[5]. »

Son château de Challes, près de Bourg-en-Bresse, contenait aussi une salle de spectacle et, durant l'été, Montrevel y rassemblait des comédiens, des chanteurs et des musiciens. C'est à cet effet, qu'en juillet 1780, le châtelain bressan écrivait à Guénin, pour le charger de mettre à son service des musiciens du prince de Condé. Guénin s'empressa de se livrer aux démarches qu'on lui demandait et répondit à Montrevel par la lettre suivante que nous citerons intégralement, car elle nous éclaire sur ses qualités de manager. Rédigée d'un ton alerte, et sous une forme très habile, la missive du musicien défend adroitement les intérêts des artistes qu'il expédie au comte de Montrevel :

« Monsieur le Comte,

« J'ay reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire; j'ay aussitôt fait assembler chez moi les musiciens de M. le Prince de Condé afin de leur communiquer vos intentions, et j'ay eu la satisfaction de les voir accepter unanimement les propositions que vous voulez bien leur faire pour les avoir à votre service. Ils ont été pénétrés de reconnaissance en voyant la peine que vous avez bien voulu prendre d'entrer, pour leur bien, dans tout plein de petits détails qu'ils regardaient comme infiniment au-dessous de vous, et dont leur ancien maître aurait sûrement bien dédaigné la connaissance. Enfin, ils se regardent comme à vous, et font toute la diligence possible pour mettre leurs affaires en ordre et partir.

« Je vais vous rendre compte, Monsieur, article par article de ce qu'ils m'ont

p. 362). Chouquet n'a fait que paraphraser le texte de Castil-Blaze (*Théâtres lyriques de Paris*, I, pp. 402-403). Mais le *Mercure* de novembre 1779, qui donne une longue description de *Mirsa*, ne fait aucune allusion au rôle qu'aurait joué Guénin; non seulement il ne cite pas le nom de ce musicien, mais encore il déclare expressément que c'était Bertheaume qui exécutait, à la grande satisfaction du public, les soli de violon du « Concert » du 1er acte de ce divertissement (*Mercure*, novembre 1779, p. 183). Cette déclaration confirme ce que nous avons dit plus haut de la date (1780) à laquelle Guénin devint premier violon à l'Opéra.

1. Voir sur le comte de Montrevel, H. Gloria, *Le Comte de Montrevel* (1736-1794), in *Annales de l'Académie de Mâcon*, 2e Série, I, Mâcon, 1878, pp. 297 et suiv.

2. Montrevel s'était rendu acquéreur, en 1767, du somptueux hôtel que M. Chesnard de Laye, président à mortier au parlement de Bourgogne, avait fait construire à Mâcon. (L. Lex, *Les premières années du Théâtre de Mâcon*, *Société des Beaux-Arts des Départements*, t. XXV, p. 417.)

3. H. Gloria, *loco cit.*, p. 306.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

dit et des petites observations qu'ils m'ont fait à mesure que je leur communiquois vos intentions. Il est nécessaire que vous en soyez instruit, quoiqu'il n'y en ait aucune, comme vous le verrez, qui demande plus ample explication, ni qui doive retarder leur départ.

« D'abord, ils ont accepté l'habillement et les appointements, puis, au sujet du logement qu'ils demandoient, ils m'ont dit avoir toujours demeuré séparément, d'abord à cause de leur travail respectif, ensuite à cause que dans le nombre il y en a trois qui sont mariés et qui ont besoin d'être logés plus grandement et plus commodément que les autres. D'ailleurs, ils ont presque tous des meubles, et puisque vous paraissez désirer, Monsieur, pour éviter tout embarras, leur donner de préférence leur logement en argent, ils le préfèrent aussi et accepteront pour cela ce que vous voudrez bien leur accorder en sus de leurs appointements.

« Quant aux instruments, toujours et partout on leur en fournit; cependant, ils resteront à leur charge, si vous le désirez, leur premier désir, m'ont-ils dit, étant absolument de faire ce qui vous conviendra le mieux. Mais, comme cet entretient leur deviendrait onéreux, ils désireraient que vous leur donnassiez (aussi en sus de leurs appointements) quelque chose par an pour les aider à subvenir à cet entretient. Pour que vous puissiez, apprécier, Monsieur, à quoi il peut aller année commune, je vais vous donner icy le prix de leurs instruments et vous dire à peu près le temps qu'ils peuvent durer.

« Les deux cors coûtent environ 30 louis et peuvent durer six, sept, ou huit ans au plus, selon qu'on est obligé de les voyager ou transporter souvent, ce qui les fatigue beaucoup. — Les deux clarinettes coûtent 15 louis et peuvent durer dix à douze ans au moins, — et les deux bassons 10 louis, et durent à peu près le même temps. Ainsy, on peut évaluer l'entretient des instruments à 50 louis environ tous les dix ans. Vous voyez, Monsieur, que cet entretient serait bien cher pour eux s'il restait entièrement à leur compte. Cependant avec peu de chose par an à chacun, ils s'en chargeront; il serait juste allors, je crois, d'accorder quelque chose de plus aux cors, leur instrument étant plus cher et étant de moins de durée que celuy des autres. Au reste, pour ne pas multiplier les articles, il seroit possible de comprendre l'entretient de l'instrument dans la somme accordée pour le logement, en la metant un peu plus forte et cela ôterait tout embaras de détails, etc.

« Je crois cependant devoir vous prévenir, Monsieur, que les clarinettes et les bassons de vos nouveaux musiciens ayant été renouvellés il y a deux ans par M. le Prince de Condé, pourront durer encore huit ou dix ans avant qu'il soit besoin de rien dépenser pour eux, les cors seuls auront besoin d'être renouvellés dans trois ou quatre ans. J'ajoute cecy, Monsieur, pour que vous puissiez estimer lequel vous sera le plus avantageux, ou de vous charger de l'entretient d'instruments, ou d'accorder à ces Messieurs une somme par an pour cet entretient, afin d'en être débarrassé. Je crois qu'en ce dernier cas, quatre louis par an feroient l'affaire, en donnant un louis à chacun des cors et 12 livres aux autres. Tout cecy n'est cependant qu'une espèce d'aperçu de ma part, n'en ayant rien communiqué à ces Messieurs, voulant vous conserver la liberté, Monsieur, de faire sur cela, comme sur tout le reste, ce qui pourroit vous convenir le mieux.

« Ils accepteront aussi les 120 livres que vous leur proposés à chacun pour leur voyage et le transport de leurs effets; s'il y a du surplus, il sera à leur compte, et cela est juste.

« Ils m'ont parus très reconnoissans de ce que vous voulez bien aussi, Monsieur, leur assurer un bien-être pour l'avenir, et je demeure persuadé qu'ils vous seront sincérement attachés, qu'ils vous serviront avec zèle et exactitude, et je n'aurai jamais à me reprocher de vous les avoir proposés comme de gens honnêtes, tranquiles et dont les talents sont d'ailleurs particulièrement distingués.

« J'aurai l'honneur, Monsieur, de vous renvoyer ainsi que vous le désirez, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, et j'y joindrai quelques détails sur la musique propre pour vos musiciens et ce que cet entretient pourra vous coûter. J'ai du regret de ne pouvoir pas le faire icy, mais la place me manque.

« J'ai l'honneur d'être très respectueusement — Monsieur le Comte — votre très humble et très obéissant serviteur « GUÉNIN.

« P. S. Ces Messieurs viennent de la dilligence pour retenir leurs places, se regardant à votre service du 1er du mois prochain, ils auroient désiré partir au plus tard ce jour-là, mais les places étant retenues, ils n'ont pu en avoir que pour le vendredy 4 aoust; on leur a dit qu'ils seroient à Mâcon le 7, ainsy, Monsieur, vous les aurez à Challes le 8 ou le 9 au plus tard. Je suis témoin du regret qu'ils ont eu de ne pouvoir pas partir aussitôt pour arriver pendant vos comédies, mais les affaires des uns ont retenu les autres, et les premiers prèts ont été obligés d'attendre afin de partir tous ensemble.

« Paris, ce 28 juillet 1780[1]. »

Les relations de Guénin avec le comte de Montrevel continuèrent les années suivantes. Guénin se chargeait des commissions relatives à la musique et aux achats d'instruments que lui confiait le mélomane de Mâcon. Ainsi, le 25 octobre 1785, il lui écrit, de Paris, qu'il vient d'acheter, d'occasion, une basse à la vente d'un musicien de l'Opéra : basse, étui, port, etc., ne coûteront que 168 livres à M. de Montrevel, et Guénin d'ajouter :

« J'espère, Monsieur le Comte, que vous en serez content, ainsi que M. Gaillot ; du moins, tous ceux à qui je l'ai fait essayer, depuis qu'elle est chez moy, m'ont assurés que c'étoit un bon instrument, également propre au quatuor et à l'orchestre. »

Le dernier paragraphe de la missive de Guénin fait allusion à une grave maladie survenue à Montrevel, en 1785, et au cours de laquelle celui-ci, fervent adepte des doctrines de Mesmer, s'était imprudemment livré à des expériences magnétiques[2]. Fort heureusement, il s'arrêta à temps et put guérir, en dépit des charlatans : « Permettez, Monsieur le Comte, écrit Guénin, que j'aie l'honneur de vous témoigner icy toute la part que j'ai pris à la maladie que vous venez de faire, et tout le plaisir que j'ai ressenti en apprenant votre convalescence[3]. »

1. Arch. de l'Ain, E. 397. Nous devons la communication de cette lettre à l'obligeance de M. Morel, archiviste de l'Ain.

Plusieurs passages de la lettre de Guénin du 28 juillet 1780 et une analyse de celle-ci ont été publiés par M. L. Lex dans son article : *Les premières années du Théâtre de Mâcon* (1772-1792) (*Société des Beaux-Arts des Départements*, t. XXV, pp. 428-429). — M. Lex qualifie le comte de Montrevel de « père des musiciens et des comédiens au dix-huitième siècle à Mâcon ».

2. M. Gloria (*loco cit.*) rapporte que Montrevel avait installé à Challes un baquet magnétique, et prétendait guérir toutes les maladies (p. 310). Les Archives de l'Ain contiennent (E. 184) les bulletins des opérations magnétiques faites à l'occasion de la maladie de Montrevel, du 27 mars 1785 au 23 août suivant. Lalande, dans son *Journal*, dit que le magnétisme de M. Dombey fit beaucoup de mal à Montrevel (*Ibid.*, p. 310).

3. Arch. de l'Ain, E. 383. Communiqué par M. Morel.

Lorsqu'il fut question, en 1783, de créer l'École royale de chant, école qui, en dépit de son nom, comprenait des classes d'instruments, le choix de M. de la Ferté se porta immédiatement sur Guénin pour le titulaire de la classe de violon. Nommé, en cette qualité, le 1er avril 1784, aux appointements de 1000 livres[1], notre musicien, d'après Le Prévot d'Exmes, était tenu pour un des maîtres les plus habiles de l'établissement[2].

Ses nouvelles fonctions, qui s'ajoutent à sa charge de l'Opéra, vont ralentir son zèle d'exécutant; Guénin ne se fera plus entendre seul que de loin en loin au Concert spirituel; le 13 avril 1784, il assiste à la séance où La Houssaye, chef d'orchestre du Concert, avait eu l'idée de donner la symphonie d'Haydn dite « des Adieux ».

On goûta fort cette facétieuse composition, avec l'exode successif des musiciens qui soufflent leurs chandelles avant de quitter leurs pupitres, et, le 15 avril, le *Journal de Paris* en donnait à ses lecteurs une longue explication, qu'il terminait par les lignes suivantes :

« On l'exécuta avec toute la pantomime, et MM. La Houssaye et Guénin restèrent seuls dans l'orchestre pour finir le morceau. Le Public s'est prêté à la plaisanterie et a beaucoup ri[3]. »

Environ trois ans après cette mémorable séance, Guénin signe, avec ses collègues de l'Ecole royale de chant, le certificat délivré au sieur Dubos, horloger et mécanicien, qui avait inventé, sous le nom de *Rhythmomètre portatif,* un appareil destiné à battre la mesure, qu'il présentait au roi et à la reine, le 13 janvier 1787. Voici quelques uns des passages les plus caractéristiques de ce certificat[4].

Les professeurs reconnaissent dans le chronomètre de Dubos « la précision la plus exacte, un mouvement susceptible de toutes les modifications et de tous les degrés de vitesse que l'on peut désirer, sans qu'il fasse éprouver, dans les changements de mesure, comme dans les siens propres, le moindre retard ». A l'aide de cet appareil, en dirigeant l'exécution d'un morceau de musique, « le conducteur peut, à volonté, par des moyens simples et aisés, presser et ralentir le mouvement, en suivre avec facilité toutes les diverses variations ». En terminant, les signataires du certificat déclarent que l'appareil de Dubos « leur a paru digne d'admiration », et ils louent « infiniment » la persévérance de l'auteur qui avait employé six ans à le construire[5].

Les symphonies publiées par Guénin en 1776 étaient toujours goûtées au Concert spirituel, et, le 2 février 1787, on en entendait une « avec un nouveau plaisir ». Le *Mercure* ajoutait quelques lignes pour féliciter l'auteur de ne point chercher à imiter les symphonies d'Haydn qui produisait alors une vive impression.

« On a su gré, surtout, à ce compositeur, disait-il de Guénin, d'avoir con-

1. Constant Pierre, *loco cit.*, p. 8, p. 446.

2. *Mercure,* septembre 1786, p. 176.

3. *Journal de Paris,* 15 avril 1784. — J. Hardy, *Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles* (1900), p. 30.

La Symphonie « des adieux », en *fa* dièse mineur, est la 45e, et date de 1772. Voir sur cette composition : C. F. Pohl, *Haydn,* t. II, p. 56. — M. Brenet, *Haydn,* p. 54. — A. Schnerich, *Josef Haydn und seine Sendung,* p. 79.

4. Le certificat porte les signatures suivantes: Gossec, directeur, MM. Guichard, Piccinni, Langlé, de la Suze, Pillot, Gobert, Vion, Rodolphe, de Saint-Amaut, Rigel, Guénin, Nochez, Le Prevost d'Exmes, etc.

5. Le « Rhythmomètre » était visible toute la journée au Palais Royal, nos 53, 54, 55, près du Café de Foy; les places étaient à 1 livre 4 sols (*Journal général de France,* jeudi 5 juillet 1787, p. 319).

servé sa manière particulière, et de s'être défendu de la manie trop commune d'imiter le style de M. Haydn. Il faudroit que les jeunes gens qui courent cette carrière fussent bien persuadés qu'on imite toujours mal, et qu'un imitateur n'est jamais estimé. On croit trop aujourd'hui qu'en accumulant des modulations extraordinaires, en coupant des phrases, en affectant des chants bizarres et même baroques, on a trouvé ce style; mais le style de M. Haydn est plein de grâce et du chant le plus heureux[1]. »

Encouragé par le succès de ses premières symphonies, Guénin en publie un second recueil. Trois nouvelles symphonies à huit parties (œuvre VI) voyaient le jour en 1788[2], et Guénin les offrait au duc de Polignac dans les termes suivants, qui définissent le rôle qu'il jouait auprès de ce seigneur[3] :

« Monsieur le Duc,

« Les simphonies dont j'ai l'honneur de vous faire hommage aujourd'huy n'existeroient pas sans la bonté que vous avez eu de m'appeller quelquefois à vos concerts. Les chefs-d'œuvre que j'y ai entendu, et, plus encore, le désir de faire quelque chose qui vous soit agréable, ont renouvellé chez moi le désir de la composition que des occupations multipliées m'avoient fait négliger depuis longtems. Si je n'avois recherché, en les composant, que le suffrage du Public, j'aurois lieu d'être satisfait du jugement qu'il en a porté. Mais, Monsieur le Duc, c'est du vôtre encore dont je suis jaloux aujourd'huy, heureux si je puis l'obtenir, heureux si cet ouvrage peut vous amuser quelques instans, et si vous daignès en recevoir l'hommage, comme une foible marque de la reconnoissance que je dois à vos bontés, et du respect très profond, avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monsieur le Duc, votre très humble et très obéissant serviteur.

« GUÉNIN[4]. »

En 1789, Guénin figure, comme premier violon, à 1000 livres d'appointements dans la « Musique du roi à Paris[5] ». Le 1er janvier 1790, avec tous les autres professeurs de l'École de chant, il accomplissait le geste patriotique d'abandonner à la Nation le quart de son traitement. Guénin faisait alors son cours trois fois par semaine et touchait 1 500 francs d'appointements[6]. D'importantes modifications étaient survenues au régime de l'établissement, dont la liste civile du roi ne payait plus les frais, et dont l'entretien coûtait seulement 32000 francs. Mais le modeste budget de l'*Ecole de musique des Menus* n'allait pas sans exciter les récriminations de certains sans-culottes, témoin la réclamation adressée en l'an II « Aux citoyens | membres du Comité d'instructions publicq de la Convention nationale », par laquelle un nommé Vechart, « membre de la société des jacobins,

1. *Mercure*, février 1787, pp. 127, 128.

2. *Trois Symphonies à premier et second Dessus, Alto, Basse, Hautbois et Cors*, par M. Guénin, premier violon de l'Opéra. (*Mercure*, 12 avril 1788, p. 96.)

3. Armand-Jules-François, comte de Polignac (fait duc en 1780). Il était né le 9 juin 1745 et avait épousé, en 1767, Gabrielle-Yolande-Claude-Martine de Polastron. (La Chesnaye Desbois, t. XVI, p. 25.) Voir sur lui : de Nolhac, *La reine Marie-Antoinette* (1890), p. 117.

4. *Trois | Simphonies | à Premier et second Dessus, Alto | Basse, deux Hautbois et deux Cors | dédiées | A Monsieur | Armand-Jules-François | Duc de Polignac | Marquis de Mancini, Brigadier des Armées | Du Roi, Premier Écuyer de la Reine en Survivance | Directeur général des Haras, etc... | Par M.-A. Guénin | Pensionnaire du Roi, premier Violon de l'Opéra | Œuvre VI.*

Gravées par Richomme.

A Paris | chez l'Auteur rue Saint-Louis Saint-Honoré, nº 8 | et aux Adresses ordinaires de Musique | A. P. D. R.

5. *État général de la France*, enrichi de gravures, par le comte de Waroquier (1789), t. I, p. 34.

6. Constant Pierre, *loco cit.*, p. 48.

domicilié rue de la Madeleine, faux Bourg Honoré, n° 1419 », attirait, avec beaucoup d'acrimonie et peu d'orthographe, l'attention de ce Comité sur le laisser aller qui régnait à l'École :

« Citoyen, s'écriait-il, hâté vous dorganizé l'école qui est au menus plaisirs nationnal, car Les maître ne travaile pas, ils font tort à la république de 32 000 livres que l'on paye à des paresseux. » D'après Vechart, le directeur Gosset [Gossec] ne faisait rien, et Guénin, maître de violon, recevait 1125 livres « pour quatre ou cinq leçons par décade », ce qui était cher.

La réclamation émanait d'un « père de famille ayant deux de ses Enfans Elèves de cet Ecole et fréquentes souvent l'école », ce qui constituait assurément une bonne note pour les susdits élèves[1].

Quoi qu'il en soit, la situation de Guénin demeure inchangée jusqu'à l'an VIII[2]. Sur l'État périodique de germinal an VIII, il figure comme professeur de solfège et, en l'an X, son enseignement s'étend aux élèves femmes[3]. Entre temps, Guénin prenait part à quelques concerts ; c'est ainsi qu'il collabore à l'exécution du concert du 26 messidor an II, donné dans le jardin national, et qu'il touche un cachet de 15 livres comme « Artiste du théâtre des Arts », c'est-à-dire comme musicien de l'Opéra[4].

Un arrêté du 1er vendémiaire an XI réformait un certain nombre de professeurs du Conservatoire, dont Guénin, qui fournissait, à cette occasion, l'état suivant de ses services :

État des services du Citoyen Guénin.

« Jai été nommé professeur de Violon et Accompagnateur à L'Ecolle de Chant lors de sa création par le Cidevt Roy en 1784.

« J'y suis demeuré en Exercice, Ainsi qu'au Conservatoire, Jusqu'au 1er vendémiaire de cette année, sans interruption, ce qui présente un service de Dix-huit ans et demi.

« Jai été premier Violon du Concert Spirituel où Jai figuré pendant plus de Vingt ans.

« Jai été attaché pendt dix ans à La Musique de la Chambre du Cidevt Roy et en cette qualité Jetois premier Violon et Je Dirigeois Les Concerts De la Cidevt Reine, etc.

« GUÉNIN[5]. »

Guénin appose au pied de cet état sa signature au paraphe symbolique qui constitue, en quelque sorte, les armes parlantes du violoniste : un violon et un archet. Il avait alors cinquante-huit ans et huit mois, et demeurait quai de la Monnaie, près la rue de Thionville[6].

Cette mise en réforme atteignait durement notre musicien. Une lettre de Sarrette, directeur du Conservatoire, expose les graves inconvénients qu'elle entraîne à l'égard d'artistes « qui comptent un très grand nombre d'années de service ».

« Veuillez, écrit-il au directeur de l'Instruction publique, considérer, immédia-

1. Arch. nat., F21 1281. 22 floréal an II.
2. Constant Pierre, *loco cit.*, pp. 407-411.
3. *Ibid.*, p. 412.
4. Arch. nat., F17 1291. — A ce concert prirent encore part Lochon, Nochez, Guerillot, Perignon, Cartier, La Houssaye.
5. Note n° 6 (autographe de Guénin) jointe à l'Etat des services des Membres du Conservatoire réformés en conséquence de l'arrêté du Ministre de l'Intérieur, en date du premier vendémiaire an onze (Arch. nat., F21 1281).
6. *Ibid.*

tement après les vieillards, deux professeurs, les citoyens Guénin et Mozin, précédemment attachés à l'Ecole Royale de chant, qui comptent près de dix-neuf ans de service sans interruption, et qui se reposoient sur les termes des engagemens contractés avec eux par les lettres patentes qui fondèrent, au commencement de 1784, l'Ecole de chant, et par la loi du 16 thermidor an III, laquelle (art. 14) stipule que les membres du Conservatoire, après vingt ans de service, auront pour retraite la moitié de leurs appointemens[1]. »

Etat des Services du Citoyen Guenin

J'ai été nommé professeur de Violon et Accompagnateur à l'Ecolle de Chant lors de sa création par le Cidevt Roy en 1784.
J'y suis demeuré en Exercice ainsi qu'au Conservatoire jusqu'au 1er Vendemiaire de cette année sans interruption ce qui présente un service de dix huit ans et demi.
J'ai été premier Violon du Concert Spirituel où j'ai figuré pendt plus de Vingt ans
J'ai été attaché pendt dix ans à la Musique de la Chambre du Cidevt Roy et en cette qualité j'étois premier Violon et je dirigeois les Concerts de la cidevt Reine &c.

Guenin

AUTOGRAPHE DE M. A. GUÉNIN
(Archives nationales, F^{21} 1281.)

C'est sans doute à la suite de ces justes observations de Sarrette que Guénin reçut, par arrêté consulaire du 10 nivôse an XI, une pension de 600 francs[2].

Une autre mise à la retraite guettait le vieux violoniste; nous laissons ici la parole à Bouilly : « Après trente ans d'exercice, et d'une réputation d'honneur, bien qu'il fût plein de force et de talent, Guénin fut mis à la retraite [de l'Opéra], et, par une de ces machinations qui tenaient à l'esprit de parti, on le priva de sa pension qu'il n'obtint que douze ans après, c'est-à-dire dans la décrépitude de l'âge. Il fut contraint alors de quitter Paris, où il comptait tant d'amis et d'élèves qui le regrettaient; mais trop fier pour se plaindre, et rassuré par les moyens qui lui restaient encore, il fit partie de la musique du roi d'Espagne Charles IV

1. Arch. nat., F^{21} 1281. — Paris, 26 vendémiaire an XI.

2. *Ibid.*, AF^{IV} 81. Plaquette 463. Arrêtés consulaires, 10 nivôse an XI, n° 7.

et le suivit à Marseille. Cette espèce d'exil, si peu mérité, fit murmurer tout haut les nombreux artistes dont il avait emporté l'attachement et l'estime[1]. »

En ce qui concerne la pension de Guénin sur l'Opéra, nous savons, par un état de pensions dressé depuis 1746 jusques et y compris 1798 (an VI), qu'en 1792, le violoniste avait droit, conformément aux anciens règlements, à une pension de 1 333 fr. 30[2].

Sur le séjour qu'il fit à Marseille auprès de Charles IV, qui, après son abdication de 1808, vécut dans cette ville d'une façon très retirée, et y résida jusqu'en 1814[3], M. Gouirand donne quelques indications, malheureusement peu détaillées : « Le roi d'Espagne Charles IV, écrit-il, était un grand amateur de musique. Il jouait lui-même assez mal du violon, mais il adorait la musique de chambre, et avait amené avec lui sa maison musicale dont faisaient partie quatre remarquables artistes français : Bouchet, Ferrière, Guérin [Guénin], violonistes, et Duport, célèbre violoncelliste... Une notabilité musicale marseillaise, Berteaux, était admise dans ce cénacle, et le roi Charles IV, inoffensif personnage, essayait parfois de jouer sa partie dans ces séances de quatuor et de quintette[4]. »

Lors de la première Restauration, Guénin s'empressa de faire des démarches à l'effet de rentrer dans la musique royale. Au commencement de mai 1814, il envoyait une pétition à son ancien protecteur, le prince de Condé, pour lui demander de l'appuyer auprès du roi :

« *A son Altesse Royale Monseigneur le Prince de Condé.*

« Monseigneur,

« Guénin, ancien violon à la musique du Roi et aux concerts de la Reine, ancien premier violon de l'Académie Royale de Musique, et qui a eu aussi l'honneur d'être attaché longtemps au service de Votre Altesse Royale, ose aujourd'hui réclamer vos bontés, et vient avec confiance mettre sous les yeux de Votre Altesse ses longs services, en la suppliant de lui accorder sa haute protection pour le faire rentrer à la musique de Sa Majesté. Guénin avoit autrefois l'honneur de conduire les concerts de Monsieur de Polignac et d'y accompagner Sa Majesté la Reine. Depuis, Sa Majesté le roi d'Espagne a bien voulu le distinguer en le faisant appeler près de lui lors de son séjour en France, où il est resté attaché à la musique de Sa Majesté jusqu'à son départ pour Rome.

« Daignez recevoir, Monseigneur, l'assurance du profond respect avec lequel il a l'honneur d'être, Monseigneur, de Votre Altesse Royale,

« le très humble et très obéissant serviteur.

« Pour mon père absent,

« GUÉNIN FILS.

« rue Favart, n° 6[5]. »

1. Bouilly, *loco cit.*, p. 84, col. I.

2. Arch. Opéra, *Registre 122.*

3. Charles IV n'avait pas que la passion de la musique; comme son père Charles III, il avait encore celle de la chasse.

4. A. Gouirand, *La Musique en Provence*, pp. 192-193.

5. Archives de Chantilly, série Y, carton VIII, dossier 3, folio 11.

La date de cette pétition doit être déterminée par son numéro de classement, avant deux autres lettres des 4 et 7 mai 1814. — Communiqué par M. Mâcon, Conservateur du Musée Condé à Chantilly, que nous remercions de sa grande obligeance.

Le fils Guénin qui signe ici, au pied de la pétition, et qui portait les prénoms d'Hilaire-Nicolas, était né en 1774. On peut lire dans la *Revue musicale* de 1828 (1re série, t. II et III, Ms. Gossec) le passage suivant concernant ce personnage : « En 1786, Guénin fils, quatorze ans, est devenu fort bon musicien et joli claveciniste, va prochainement faire entendre de ses compositions. » — En 1788, Guénin fils était

D'autre part, nous lisons dans la Notice biographique de Bouilly : « Louis XVIII, de qui la mémoire locale n'avait point oublié les talens qu'il admirait autrefois et qu'il savait si bien apprécier, ordonna, sur la demande de Chérubini, que Guénin fît partie de sa chapelle[1]. » Un *État de la Musique du Roi et des ballets de la Cour,* approuvé à la date du 27 décembre 1814 et se montant à 194 500 francs, porte, en effet, le nom de Guénin qui, placé parmi les seconds violons, touche 1 500 francs d'appointements[2]. Notre violoniste figurait encore en 1816 au nombre des violons du roi (côté gauche), mais il ne touchait plus alors que 1 200 francs[3]. Bouilly rapporte, au sujet de sa réintégration dans la musique royale, que Chérubini le surnomma l' « invieillissable[4] ». « Il avait alors soixante-dix ans, et se montra digne de l'honorable souvenir du monarque, dont il espérait obtenir sa pension si noblement acquise et qui devenait chaque jour plus nécessaire à son existence[5]. » Mais, décidément, Guénin n'avait pas de chance, en matière de pensions : « soit par de nouvelles intrigues, soit de la part de Guénin, cette insouciance et cette dignité d'homme qui répugnent à faire des courbettes », l'ancien premier violon de l'Opéra ne put rien toucher et chercha une retraite « où il pût oublier tant d'injustices et d'ingratitude ». C'est alors qu'il se retira chez sa fille Anne-Rose qui habitait Étampes, et qui avait épousé Jean Sédillot, docteur en médecine.

En dépit de ses déboires, le démon de la musique ne le lâchait point. Il faisait partie, depuis 1766, de la Société des Enfants d'Apollon[6], et les programmes des concerts de cette société contiennent fréquemment, à partir de 1785, des œuvres de lui. En 1787, on joue une de ses symphonies, et la séance du 12 juin 1788 met en parallèle une autre symphonie de Guénin et une symphonie d'Haydn[7]. Au mois d'avril 1815, Guénin interprète lui-même un concerto pour l'alto dont il est l'auteur[8]. En novembre 1816, la société fêtait le cinquantenaire de l'admission parmi ses membres du vieux maître et de l'organiste Séjan; à cette occasion, M. Catalan avait composé un canon à trois voix, qu'il exécuta avec MM. Chenard et Cloiseau[9].

Guénin, qui avait été élu président de la Compagnie, n'abandonnait point son archet; malgré les années qui pesaient sur lui, il faisait encore sa partie dans des quatuors à cordes, de 1817 à 1822[10]; son nom est cité, pour la dernière fois, au mois d'octobre 1822, à propos de l'exécution d'un quatuor de Barni où il figure à côté de ceux de l'auteur, de Lanner et de Moréna[11].

Le 22 janvier 1835, à sept heures du matin, le vieil artiste s'éteignait à Étampes, chez son gendre, le docteur Sédillot, boulevard Henri IV. Il était âgé de quatre-vingt-onze ans et était veuf de Marie-Suzanne Joly[12].

encore élève à l'École royale de chant (Constant Pierre, *loco cit.*, p. 34).

Il a laissé diverses œuvres dont : *Ouverture et airs du ballet de Télémaque, arrangés pour le clavecin ou piano-forte, avec accompagnement de violon,* Paris, Imbault (B. N., V^7_m 5914). Il fut admis dans la Société des Enfants d'Apollon, comme pianiste amateur, en 1816 (M. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon*, p. 13).

1. Bouilly, *loco cit.*, p. 84, col. 1.

2. Arch. nat., O³240. — Kreutzer était premier violon, et Baillot chef des seconds violons.

3. *Ibid.*

4. Bouilly, *loco cit.*, p. 83, col. 2.

5. *Ibid.*, p. 84, col. 2.

6. M. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon* (1741-1880), p. 11.

7. *Ibid.* Jeudi 9 juin 1785, *Ouverture* de M. Guénin. — 4 mai 1787, *Symphonie* de M. Guénin. — 12 juin 1788 : 1°) *Symphonie* de M. Guénin; 2°) *Symphonie* d'Haydn. — 23 avril 1789, *Symphonie* de M. Guénin (pp. 37 à 40).

8. *Ibid.*, p. 127.

9. *Ibid.*, p. 128.

10. *Ibid.*, pp. 129-131-132-133.

11. *Ibid.*, p, 135.

12. Voici son acte de décès :

« Du vendredi vingt-trois janvier mil huit cent trente-cinq, trois heures de relevée. Acte de

Le 20 novembre 1835, Jean Sédillot, médecin à Étampes, faisait au bureau de l'Enregistrement de cette ville la déclaration suivante :

« Est comparu M. Jean Sédillot, médecin à Étampes, au nom et comme époux de Anne-Rose Guénin, héritière de Marie-Alexandre Guénin son père, ancien pensionnaire de l'État comme attaché à la musique de l'Opéra, décédé chez le comparant le 22 janvier 1835, et auquel il fournissait des aliment et habillement. Seulement, le comparant a observé que le défunt jouissait d'une pension de 2600 francs sur laquelle il n'était dû que 200 francs d'arrérages...ci... 200 francs.

« Affirmant sa déclaration sous les peines de droit et a signé.

« *Signé :* SÉDILLOT[1]. »

Guénin n'emportait que des regrets. Nul ne fut, plus que lui, dévoué à la musique et, comme le disait Bouilly, il eut le courage de se regarder vieillir, en un temps où la musique, « cette coquette », changeait souvent d'adorateurs. Ses collègues des Enfants d'Apollon eurent à cœur d'apporter un hommage ému à la mémoire de leur vénérable doyen. A la séance du 8 février 1835, le président Romagnési donna lecture de la lettre par laquelle Guénin fils annonçait à la compagnie la mort de son père; un mois après (séance du 8 mars), Taskin, faisant fonctions de secrétaire général, et président de la délégation désignée pour aller offrir à M. Guénin fils « les compliments de condoléance de la Société sur la perte cruelle qu'il avait faite en la personne de M. Guénin père, doyen de la société », rendit compte de sa mission, et rapporta les sentiments de reconnaissance que lui avait exprimés Hilaire-Nicolas Guénin.

Enfin, Jean-Nicolas Bouilly, « l'illustre orateur du temps », entretint la Société d'une notice qu'il venait de faire paraître sur « la carrière longue, laborieuse et honorable qu'a parcourue cet artiste célèbre ». C'est à cette notice, publiée dans le numéro du *Pianiste* du 5 avril 1835, que nous avons fait de nombreux emprunts[2].

décès de Marie-Alexandre Guénin, âgé de près de quatre-vingt-onze ans, né à Maubeuge (Nord) le vingt février mil sept cent quarante-quatre, décédé d'hier à sept heures du matin au domicile de Monsieur Sédillot, ci-après nommé, Boulevard Henry quatre, veuf de feue Marie-Suzanne Joly.

« Les témoins ont été Messieurs Jean Sédillot, Chevalier de la Légion d'Honneur, docteur en médecine, âgé de soixante-dix-huit ans, gendre du décédé, à cause de dame Anne-Rose Guénin, son épouse, domicilié en cette ville, et Hilaire-Nicolas Guénin, Artiste musicien, âgé de soixante-un ans, fils du décédé, domicilié à Paris, rue Favart, numéro six, qui ont signé avec nous... » (État civil d'Étampes. — Actes de décès, 1835. Registre 1835, n° 22.)

1. Bureau de l'Enregistrement d'Étampes, Successions. — 20 novembre 1835, n° 223. Ce document nous a été communiqué par M. Maxime Legrand, auquel nous adressons tous nos remerciements.

2. *Procès-verbaux de la Société académique des Enfants d'Apollon,* livre II, p. 113. Communiqué par M. Feyssous, secrétaire général de la Société, dont l'obligeance nous a été précieuse.

Jean-Nicolas Bouilly, f∴ de Rouen, avait écrit des livrets pour Berton et Chérubini. Il traite des *Enfants d'Apollon,* dont il était secrétaire perpétuel, dans son ouvrage : *Mes Récapitulations,* t. III, pp. 237-265. Sa notice nécrologique sur Marie-Alexandre Guénin parut dans le *Pianiste* (2e année, n° 11, pp. 83-84) et était précédée des lignes suivantes :

« *Société académique des Enfants d'Apollon.* Cette Société, qui compte quatre-vingt-quatorze années d'existence, vient de perdre son vénérable doyen Guénin père, compositeur célèbre et violoniste distingué, qui vient de mourir à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

« M. Bouilly, que la Société des Enfants d'Apollon s'honore d'avoir pour secrétaire perpétuel, a, dans la séance du 8 mars, par un discours touchant et spirituel, rendu hommage à sa mémoire, et nous sommes heureux d'avoir obtenu l'autorisation de l'insérer dans les colonnes du *Pianiste.* »

II

De la production instrumentale de Marie-Alexandre Guénin, nous ne connaissons jusqu'à présent que sept œuvres, dont quatre appartiennent en propre à la littérature du violon.

Ces sept œuvres, que nous rangeons par ordre chronologique, sont les suivantes :

I. *Six Trios Dont les Trois Premiers ne doivent s'exécuter qu'à Trois et les autres avec tout l'Orchestre,* Œuvre Ier (s. d.) [avant 1769].
II. *Concerto del signor Guénin* (Ms.) (s. d.) [1769].
III. *Six Duos pour deux Violons,* Œuvre III (s. d.) [1775].
IV. *Trois Symphonies A premier et second Dessus, Alto, Basse, deux Hautbois obligés et deux Cors ad libitum,* Œuvre IV (1776).
V. *Trois Sonates pour le Clavecin ou le Piano-forte avec accompagnement de Violon,* Œuvre V (1781).
VI. *Trois Simphonies à Premier et second Dessus, Alto, Basse, deux Hautbois et deux Cors,* Œuvre VI (1788).
VII. *Duo pour Harpe et Forte-piano, avec accompagnement de Flûte et Cors* (ms.[1]).

* * *

SONATES, DUOS ET CONCERTOS

Morphologie. — Par son titre même, l'œuvre I de Guénin témoigne de l'influence que les compositions analogues et antérieures de Jean Stamitz et de son maître Gossec ont exercée sur ce musicien.

Jean Stamitz publiait en effet, en 1755, à l'aide d'un privilège du 12 août, son œuvre I : *Six Sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter à trois ou avec tout l'orchestre, dédiées à the right honourable Mylord Pittenweem*[2], et, en 1766, paraissaient les six trios de l'œuvre IX de Gossec : *Six Trios pour*

1. Bib. nat., V_m^7 6122. Le catalogue des ouvrages de Guénin, « qui se vendent chez lui, à Paris, rue Saint-Louis Saint-Honoré, dans la porte cochère », se trouve joint à l'œuvre V. En voici le libellé :

ŒUVRE
I. Six Trio pour denx violons et basse, dont 3 à grand orchestre........ 9l 5s
II. Deux Concerto pour le violon........ 7l 4s
III. Six Duo pour deux violons........ 7l 4s
IV. Trois simphonies à 8 parties........ 7l 4s
V. Trois sonates pour le clavecin ou le Forte Piano avec accompagnement de violon. 7l 4s

A cette liste, il faut joindre l'œuvre VI consistant en *Trois Simphonies* à 8 parties.

Guénin ne vendait pas que ses seules œuvres ; il tenait un véritable magasin de musique chez lui, rue Saint-Louis Saint-Honoré, no 8 et, en 1786, par exemple, il vendait un *Recueil de Sérénades d'airs connus* pour deux violons d'un amateur de Rennes, M. Dufresne de la Loyrie, ainsi qu'un arrangement pour le forte-piano et trio d'archets d'un *Quatuor* de Pleyel (*Mercure,* 14 octobre 1786, p. 96). Ajoutons que les *Annonces* de 1791 signalent l'exécution, au Concert de Lille, le jour de la Toussaint, d'une *Ouverture* de Guénin (Supplément du dimanche 13 novembre 1791, p. 4118) et qu'en l'an V, le magasin de musique, d'instruments et de cordes, situé rue Feydeau, no 223, mettait en vente « au quart du prix marqué sur l'exemplaire », 60 symphonies des « auteurs les plus connus », tels que Pleyel, Haydn, Stamitz, Cambini, Guénin et Filtz (*Affiches, annonces, ou Journal général de France* du duodi 2 vendémiaire an V, p. 28).

2. G. Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle,* p. 322. — M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 449.

Le privilège de Jean Stamitz fut enregistré le 29 août ; il avait une durée de dix ans.

deux Violons, Basse et Cors ad libitum, dont les trois premiers ne doivent s'exécuter qu'à trois personnes, et les trois autres à grande orchestre, dédiées (sic) à M. de Saint-Georges, écuyer, gendarme de la garde du roi[1].

D'ailleurs, à la similitude du titre vient s'ajouter celle de la forme et de la composition. Les trios de Guénin, comme ceux de Stamitz et de Gossec, portent la désignation *Sonata;* trois d'entre eux, les trois premiers, ne comportent qu'une exécution à trois; ils sont, respectivement, en *sol* mineur, en *mi* bémol et en *si* bémol. Bâti en trois mouvements, le trio en *sol* mineur (Sonata I) se coule dans le cadre A, B, B′; les deux autres n'ont que deux mouvements. Tous se terminent par un *Menuet,* le premier morceau consistant soit en un *Larghetto*[2], soit en un *Allegretto*[3].

Quant aux Sonates d'orchestre IV, V, VI, elles reçoivent le dispositif ternaire issu de l'*Ouverture italienne,* B, A, B′, dans lequel le mouvement médian, A, appartient au type *Andante* et reçoit des épithètes agogiques ou esthétiques, telles que : *Andante ma non presto, Andante gratioso.* La pièce finale est toujours un *Presto.*

Or, on retrouve des dispositifs tout à fait analogues dans l'œuvre IX de Gossec, dont les trois premiers trios se terminent tous par un *Menuet,* et dont le cadre est binaire ou ternaire, tandis que les trios d'orchestre de cette œuvre IV, tous en trois mouvements, s'achèvent sur une *Gigue* ou un *Presto.*

Avec l'œuvre III, nous sommes en présence de duos sans basse, composés de deux mouvements, conformément à l'usage mis en pratique par Sammartini, Capron, Vachon, Le Duc et Saint-Georges. Un *Allegro* ou un *Allegretto* tient lieu de pièce initiale, tandis que le duo se termine, soit par un *Minuetto gratioso,* soit par un *Rondeau allegretto*[4]. Il est à noter que cette dernière pièce a presque toujours un *Mineur* et que les *Rondeaux* admettent deux couplets[5].

Les trois sonates de l'œuvre V appartiennent à un genre qui fut extrêmement cultivé durant la seconde moitié du dix-huitième siècle, et qui se distinguait de la sonate à violon seul et basse en ce que le clavecin y jouait le rôle principal, alors que le violon ne remplissait le plus souvent qu'une fonction d'accompagnement. En d'autres termes, les rôles se trouvaient renversés. Déjà, en 1734, Mondonville écrivait des pièces de clavecin avec violon d'accompagnement; dans les *Pièces en concerts* de Rameau (1741), les instruments à archet sont placés à peu près sur le même pied que le clavecin; violon et violoncelle « concertent » avec leur partenaire. De même, Guillemain en 1745, dans ses *Pièces de clavecin en sonates,* ne se résigne pas facilement à mettre le violon au second plan. A partir de 1750, toute une littérature surgit, tant française qu'étrangère, dans laquelle le violon s'associe seulement au clavecin, au lieu de le dominer, comme dans les sonates de violon proprement dites.

Nous nous réservons d'étudier de plus près la sonate de clavecin ou piano et violon dans la VII[e] Partie de cet ouvrage. Qu'il nous suffise d'indiquer ici que ce genre de composition, tout en dépossédant les violonistes du monopole de la sonate qu'ils avaient créée, ne diffère pas autant qu'on serait tenté de le croire

1. G. Cucuel : *Etudes sur un orchestre au dix-huitième siècle,* p. 42.
Voir aussi : *Denkmäler deutscher Tonkunst,* 3e année, Band I, p. XXXIV.
2. Sonates I et II.
3. Sonate III.
4. Sonates V et VI.
5. Le *Rondeau allegretto* de la Sonate VI n'a pas de couplet mineur.

de la sonate à violon seul et basse continue. On peut admettre, avec Hugo Riemann, que ce genre de pièce instrumentale vise surtout à préciser, à fixer le texte musical, et à faire respecter les intentions du compositeur, en imposant un terme aux fantaisies de réalisation de la basse continue[1]. Dans la sonate à violon seul et basse continue, la réalisation de cette dernière comporte, d'ailleurs, une partie mélodique qui double celle de l'instrument à archet, de sorte qu'on obtient déjà par là le dispositif adopté dans la sonate de clavecin et violon. En outre, l'avènement du piano-forte devait prédisposer les musiciens à mettre en lumière les nombreuses ressources du nouvel instrument; d'où, la part prépondérante qu'ils lui concèdent dans les sonates avec violon. Mais le violon ne se résigne pas toujours au rôle de personnage sacrifié; le principe « concertant, » qui rencontre son expression dans les symphonies concertantes, alors à la mode, tend à placer les deux instruments sur un pied d'égalité; ainsi, le violon conserve généralement son importante fonction d'instrument mélodique. On s'en aperçoit, par exemple, dans les *Sonates en pièces de clavecin avec accompagnement de violon ad libitum* qu'Armand-Louis Couperin fait paraître en 1765, et où, dans l'*Aria con Variazzione* de la Sonate II, il confie au violon la présentation du thème, pendant que le clavecin accumule ses manifestations de virtuosité[2]. On s'en aperçoit encore dans les *Sonates en trio pour un clavecin et un violon,* publiées par Clément en 1755, et où l'égalité la plus complète règne entre les deux instruments [3].

Toutefois, dans la plupart des sonates de clavecin et violon, ce dernier voit se restreindre le terrain où il pouvait déployer sa brillante technique. Aussi, les violonistes cherchent-ils une compensation du côté du concerto, dont le développement devient considérable, et auquel Viotti donnera un caractère de grandeur encore inégalée.

Citons quelques noms d'auteurs de sonates de clavecin et violon. Nous avons déjà signalé les *Pièces de clavecin avec violon* de Papavoine (1755). On peut ranger sous la même rubrique celles de Clément (1755), du chevalier d'Herbain (1756), de Noblet (1757), de Maucourt (1758), de Pellegrino (1761), de Fuzeau (1764), de Couperin (1765), de Schobert (1767), de Virbès (1768), de Lasceux (1768), de Pouteau et d'Honnauer (1769), de Poulain (1770), de Tapray (1770), de Wondraschek (1771), de Chalon (1771), de Charpentier et de Gotieri (1773), de Dupré (1773), de Mathielli (1774), de Valentin Rœser (1774), de Brodsky, Joubert et Verbrugen (1776), d'Edelmann, Vento et Hullmandel (1777), de Neveu, Arnaud, Adam (1779), de Godecharle (1780), etc.

De même, lorsque la littérature de harpe commence à se développer, les sonates de harpe reçoivent fréquemment un accompagnement de violon. Telle est la combinaison qui se fait jour dans les œuvres de harpe de Lévy (1765), de Petrini (1770), de Hinner (1779), de Cardon fils et de Delleplanque (1780). On

1. Voir: *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Band XXXIX : *Ausgewählte Werke Von Johann Schobert,* p. X.

2. Armand-Louis Couperin (1727-1789) était fils de Nicolas Couperin, fils lui-même de François Couperin de Crouilly (Voir Ch. Bouvet : *Les Couperin,* pp. 125 et suiv.). Ses *Sonates en pièces de clavecin avec accompagnement de violon ad libitum,* dédiées à M[lle] de Beauveau (*Œuvre II*), sont annoncées dans les *Annonces* du 21 février 1765, p. 138.

3. *Sonates en trio pour un clavecin et un violon* dédiées à Monsieur et à Madame Forqueray, par M. Clément (*Mercure*, juin II, 1755, p. 203). Dans le *Concerto* 2/4 de la Sonate V, les deux instruments font preuve d'une virtuosité égale; ils jouent ensemble à l'unisson dans l'*Allegro* 3 de la Sonate VI.

remarquera qu'assez souvent, aussi bien dans les pièces de clavecin que dans celles de harpe, l'accompagnement de violon reçoit la mention « ad libitum »; le violon n'est alors qu'un instrument de doublement et peut être supprimé.

D'autres pièces, portant l'indication « en dialogue » ou « dialogué », dénotent par là leur caractère concertant; le violon cesse de se réduire au rôle secondaire d'accompagnateur; tel est le cas pour les pièces de d'Herbain (1756), pour celles de Virbès (1768), « d'un goût nouveau et d'un chant aussi agréable que saillant ».

Tel est aussi celui des *Sonates de clavecin* avec violon de Guénin. D'après Cramer, ces sonates dépassent de beaucoup la moyenne du genre et se distinguent nettement de la masse des compositions pour le clavecin et le violon qui voyaient alors le jour en France. Sonores et brillantes, elles ne font point du violon un obscur accompagnateur, mais lui laissent toute sa liberté[1].

Construites en trois ou en deux mouvements[2], avec début animé (*Allegro*), elles concluent par un *Rondeau allegretto*, morceau que Guénin affectionne particulièrement, ou par un *Presto*[3]. Guénin n'aime point les *Rondeaux* vifs; il leur impose presque toujours une allure modérée.

Quant à l'unique Concerto qui nous reste de ce musicien, concerto écrit pour violon principal, orchestre à cordes, deux hautbois et deux cors, il comporte trois parties dont un *Adagio* médian, à la dominante du ton principal, *ré* majeur, et de type *Romance*. L'*Allegro* initial laisse quatre fois le *Solo* alterner avec le *Tutti*. Dans la *Romance* centrale du Concerto, le *Solo* se développe pendant plus de cinquante-huit mesures et s'encadre de deux *Tutti*. C'est sur un *Presto non tanto* que l'ouvrage prend fin.

Thématique et composition. — Dès l'œuvre I, la mélodie de Guénin s'écoule avec une allure d'élégance aisée et sobre qui la rapproche beaucoup de celle de Mozart. Mozart, bien certainement, connut les ouvrages du violoniste français, soit avant son séjour à Paris de 1778, soit pendant celui-ci. MM. de Wyzewa et de Saint-Foix ont montré, de la manière la plus concluante, combien le jeune Salzbourgeois avait été impressionné par notre musique de violon[4], et il n'est pas rare de rencontrer chez Guénin des mélodies qui s'apparentent aux siennes propres. Il y a donc là une sorte de Mozartisme avant la lettre, avant Mozart. Quelques exemples nous en convaincront aisément.

Tel début d'*Allegretto* rappelle celui de la Sonate XV en *si* ♭ de Mozart, et la ressemblance s'accentue et se précise un peu plus loin, avec la modulation chromatique que Mozart emploiera, lui aussi, dans la même tonalité :

1. *Magazin der Musik*. — *Erster Jahrgang*, 1783, t. I, p. 481.

Voici le texte de Cramer :

« Diese Sonaten verdiehnen sehr aus der Menge von Clavier-Sonaten, die in Frankreich herauskommen, hervorgezogen zu werden. Sie sind sehr wohlklingend, und brillant gesetzt, und die Violine ist keine blosse Begleiterinn, sondern, hat auch ihre volle Arbeit dabey. »

Cramer ajoute la liste des ouvrages de notre auteur :

« Eben so empfehlen sich seine 3 Symphonien, Op. 4, dessen 2 Violin-Concerte, Op. 2, 6 Violin-Trio, Op. 1, und 6 Violin-Duo, Op. 3, der Violin Spielern. » (*Ibid.*)

Il est intéressant de constater l'aveu que fait Cramer du grand nombre de sonates de clavecin qui se publient en France aux environs de 1780. — On se rappellera que l'œuvre II de Mozart se compose de *Six Sonates pour le clavecin ou piano-forte avec l'accompagnement d'un violon* (Vienne, Artaria), et appartient au même type que l'œuvre V de Guénin (Cramer, *loco cit.*, p. 485).

2. La Sonate III (*ré* maj.) est en 3 mouvements; les Sonates I et II en 2.
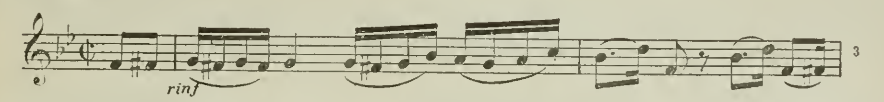
3. On trouve un *Rondeau allegretto* à la fin de la Sonate I.

4. Wyzewa et Saint-Foix : *W.-A. Mozart*, t. II, pp. 232-252.
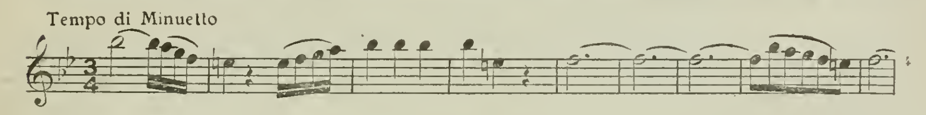


Au reste, les traits descendants en notes liées deux par deux, avec répétition de la première d'entre elles, se montrent très fréquemment dans les œuvres de cette époque et constituent une sorte de lien commun musical. Viotti en fait un copieux usage[2].
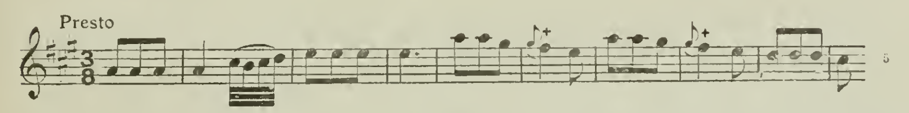
Ne reconnaît-on pas les caressantes modulations du maître de Salzbourg dans le passage ci-après :



et l'allure vive, gracieuse de la mélodie mozartienne dans ce fragment de *Menuet* :
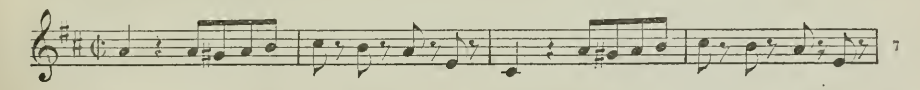


Il y a même çà et là des passages de saveur beethovenienne, témoin l'entrée de *Presto* que voici :



Toutefois, dans leur ensemble, les compositions de l'œuvre I marquent plutôt une parenté fortement accusée avec celles de Gossec. La mélodie de Guénin se rapproche encore fréquemment de celle de Gaviniès, dont elle possède les inflexions souples, les replis songeurs, la mélancolie contenue. Nous citerons, dans cet ordre d'idées, l'*Andante Gratioso* de la Sonate VI (œuv. III) auquel l'emploi de la sourdine confère quelque chose de mystérieux et de lointain.

Parfois aussi, Guénin débute fièrement par de larges et vigoureux accords frappés[6]. A l'exemple des Mannheimistes, il aère sa mélodie, jetant légèrement des notes éparses qui vont s'égrenant avec grâce :



Il pratique le *Vorhalt*, qu'il souligne d'indications dynamiques[8], et fait souvent usage du soubassement sonore de pédales graves[9]. Enfin, il accumule les modu-

1. *Allegretto* ₵ de la Sonata III (*Œuvre I*).

2. Concerto XVII de Viotti, *Presto*, C. Voir aussi l'*Agitato assai* ₵ du Duetto IV.

3. *Allegretto* ₵ (mezzo forte) de la Sonate III (*Œuvre* I).

4. *Tempo di Minuetto* 3/4 de la même composition.

5. *Presto* 3/8 de la Sonate IV (*Œuvre* I).

6. *Allegro moderato* 2 de la Sonate V (*Œuvre* III).

7. *Allegro* ₵ de la Sonate IV (*Œuvre* III).
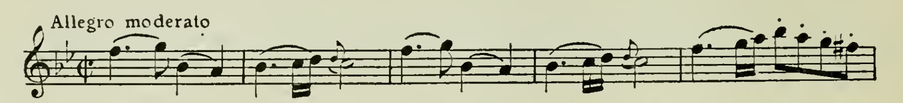
8. *Minuetto Gratioso* 3/4 de la Sonate III (*Œuvre* III).

9. Voir en particulier l'*Allegro* 2 de la Sonate I (même *Œuvre*).

lations chromatiques[1], modulations dont Viotti et son école se servent fréquemment[2].
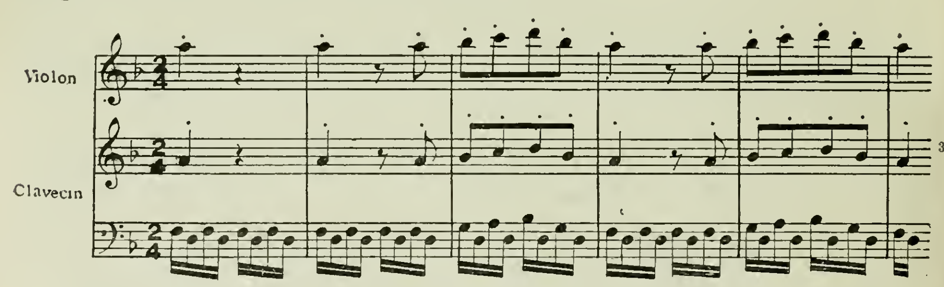
Très poussée, très minutieuse, sa dynamique seconde soigneusement, et de la façon la plus expressive, les mouvements et les cassures de sa mélodie. Il emploie le signe < pour marquer, concurremment avec *rinf.*, le renforcement de la sonorité. On relève les notations *mez. f., pianissimo, cresc.*

Peu accusé dans l'œuvre I, le bithématisme devient, pour ainsi dire, de règle dans les sonates en duo de l'œuvre III. C'est ainsi que l'*Allegro moderato* de la Sonate II se bâtit au moyen de deux thèmes, dont le premier, en *sol* mineur, présente la chute en notes répétées et liées de deux en deux que nous avons rapprochée du thème de l'*Allegretto* de la sonate de violon n° XV de Mozart, et dont le second, également très mozartien, s'expose au relatif majeur, *si* ♭ :



Mais il n'y a pas toujours de rentrée ou réexposition après le développement. On rencontre une réexposition bien nette dans l'*Allegretto* de la Sonate III de l'œuvre III et dans celui de la Sonate IV de l'œuvre I. Après les deux barres, le thème initial se présente encore transposé à la dominante, selon l'ancien usage.

Les *Sonates pour le clavecin et violon* de l'œuvre V (1781) appartiennent à la catégorie de celles où les deux instruments « concertent » et participent, à peu près également, à l'exposition thématique. C'est le cas, par exemple, pour l'*Allegro moderato* de la Sonate I et pour le *Rondeau moderato* de la Sonate II. Lorsque les deux instruments marchent ensemble, le violon double souvent à l'aigu la partie de la main droite du clavecin :



Nous sommes ici en présence de véritables sonates de piano et violon, dans le sens moderne du mot; elles sont de tous points analogues à celles que Sacchini publiait à Paris, postérieurement à 1775, et qui constituent son œuvre IV[4]. Lorsque le violon est chargé de présenter un thème, sa partie porte la mention *Solo*.

Technique. — Guénin est un fort habile violoniste; comme Capron et Robi-

1. *Rondeau moderato* 2/4 de la Sonate II (*Œuvre* V.)
2. Par ex., dans l'*Andante* 3/4 du Duetto II.
3. *Rondeau Allegretto* de la Sonate I.
4. *Six Sonates* | *Pour Clavecin ou Piano-forte* | *Avec accompagnement d'un Violon* | *Composées par* | *A. Sacchini* | *Œuvre IVe Prix 9 livres.* | A Paris | chez le Sr Sieber, musicien, rue Saint-Honoré, à l'hôtel d'Aligre où l'on trouve plusieurs nouveaux ouvrages. — A. P. D. R.

neau, il se complaît dans ces traits brillants lancés vers l'aigu qui, sous l'archet de Viotti, donneront au violon un caractère d'entrain et d'audace extraordinaires. Ainsi, dans le deuxième solo du Concerto en *ré* majeur, Guénin monte jusqu'au *ré*$_5$ de la chanterelle. On voit donc que la limite de la septième position est depuis longtemps dépassée.

Soucieux des effets de sonorité et de bariolage[1], il précise ceux-ci au moyen de doigters appropriés. C'est avec des intentions analogues qu'il fait usage de la sourdine; de plus en plus, nos violonistes s'efforcent d'*instrumenter* sur le violon, de tirer de leur instrument tout le parti possible en matière de rendement sonore et de timbre.

L'archet de Guénin est souple et léger, expert aux batteries et au *staccato*, qu'il effectue avec prestesse. La Sonate V de l'œuvre III fournit un exemple de *staccato* à notes répétées :



Guénin annonce de la façon la plus claire la venue imminente de Viotti et de Mozart.

* * *

SYMPHONIES

Nous dirons ici quelques mots des symphonies des œuvres IV et VI.

Ces deux groupes de trois compositions chacun reflètent très nettement l'influence que l'école de Mannheim et Gossec ont exercée sur Guénin. Celui-ci se montre le digne élève de son maître, et nous avons vu plus haut que ses symphonies avaient joui d'une enviable notoriété. Les trois symphonies de l'œuvre IV (1776) sont toutes écrites en trois mouvements, sur le type de l'*Ouverture italienne*; il en est de même de celles de l'œuvre VI, à l'exception de la Sinfonia II, en *la* majeur, qui débute par un court *Andante*. Cette division ternaire des symphonies de Guénin est d'autant plus à remarquer que la plupart des compositions contemporaines de cette espèce se coulaient dans le moule en quatre mouvements adopté par les Mannheimistes et par Gossec. De même, on ne rencontre aucun *Menuet* dans les six symphonies de Guénin, alors que le *Menuet*, en 1776, est devenu, pour ainsi dire, un morceau obligé des symphonies. Enfin, notre musicien place presque toujours un *Presto* à la fin de ses compositions, et la pièce centrale, de mouvement modéré, appartient aux types *Andante*, *Andantino* ou *Allegretto*. Une seule fois, cette pièce médiane consiste en un *Adagio;* mais Guénin en active l'allure en la qualifiant *Adagio cantabile*[3].

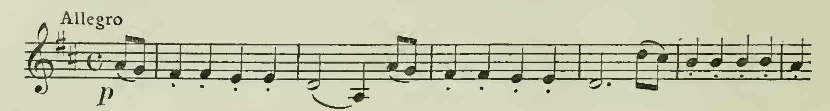
Les *Andantes* de notre musicien, écrits au relatif ou à la dominante, affectent fréquemment la forme *Lied*.

Parfois, les mouvements d'une même symphonie s'enchaînent, comme il arrive pour la Sinfonia I, en *ré* majeur, de l'œuvre VI. C'est là, du reste, une particularité assez répandue à l'époque de Guénin. Ainsi, la deuxième des six

1. Concerto en *ré* majeur, *Allegro* C. — 2. *Rondeau Allegretto* 2/4 de la Sonate V (*Œuvre* III). — 3. Sinfonie III, en *ut* majeur (*Œuvre* VI).

symphonies de Toeschi et Holzbauer, publiées chez Bailleux, enchaîne l'*Andante* à l'*Allegro initial*, rattachement qui s'indique par la mention *segue*. De même, la troisième de ces compositions fait suivre sans arrêt (*segue*) l'*Andante gratioso* du début d'un *Allegro*[1].
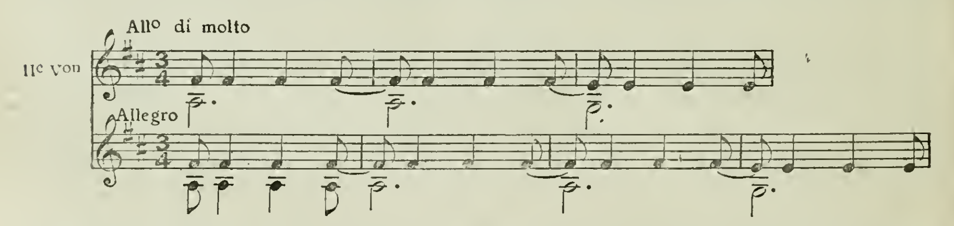
La thématique des symphonies de Guénin présente les mêmes caractères que ceux que nous avons étudiés en traitant de sa musique de violon. Citons seulement le premier thème si alerte et si pimpant de l'*Allegro* de la Symphonie I de l'œuvre VI :



Signalons aussi l'emploi, dans son écriture, des formules typiques de l'école de Mannheim, telles que de courtes incises souvent répétées, précédées de l'appel d'une petite note à la seconde supérieure[2], telles que les trémolos à notes jaillissantes, telles que ces batteries exécutées vigoureusement, dans la force, et d'où s'échappent, légères, des croches séparées par des silences. Quoi qu'en dise son panégyriste Bouilly, Guénin aime les modulations chromatiques, si fort à la mode de son temps et si typiques d'une certaine sentimentalité un peu pleurarde[3].

Au point de vue de la composition, les *Allegros* et les mouvements vifs des œuvres IV et VI adoptent régulièrement le bithématisme, le second thème se présentant d'ordinaire dans le ton de la dominante; mais, dans l'œuvre IV, la réexposition manque généralement. Dans l'œuvre VI, au contraire, tout le matériel thématique est réexposé après le développement. L'orchestre comporte, outre le quatuor, deux hautbois et deux cors; il est traité tout à fait à la manière de Gossec, les instruments à vent réalisant seulement l'harmonie et procédant par tenues appuyées. Cependant, il arrive que les hautbois collaborent à l'exposition thématique, et dans l'*Allegro* initial de la première Symphonie de l'œuvre VI, le premier hautbois présente, en *la* majeur, le deuxième thème, au demeurant, assez parent du premier thème que nous avons transcrit plus haut.

Enfin, dans l'instrumentation du quatuor, Guénin affectionne l'usage de pédales graves dont il étoffe la partie du deuxième violon. Il affectionne, à cet égard, un dispositif syncopé, avec pédale de dominante que l'on retrouve dans son œuvre V (Sonates pour le clavecin). Voici ce dispositif, que nous empruntons, d'une part, à la Symphonie I (œuvre IV), et d'autre part, à la Sonate VI (œuvre V).



1. On remarque des enchaînements analogues dans les symphonies en quatuor de Gossec.

2. Symphonie I (*Œuvre* IV), *Presto* 3/8. Symphonie II (d°), *Allegro* ₵.

3. Voir notamment l'*Adagio cantabile* de la Symphonie III (*Œuvre* VI). L'*Allegro moderato* 3/4 de la 2[e] symphonie (*Œuvre* V) de Gossec présente de très fréquentes modulations chromatiques.

4. Symphonie I (*Œuvre* IV).

5. Sonate VI (*Œuvre* V).

Bertheaume.

I

Ce remarquable violoniste, auquel Fétis donne le prénom d'Isidore, a dû naître à Paris vers 1751; c'est ce qui résulte de la note que lui consacrait le *Mercure* lors de son apparition au Concert spirituel pendant la semaine sainte de 1761, où ses débuts firent sensation; en même temps, le journal nous fournit un renseignement sur sa généalogie : « Un enfant de neuf ans et demi, nommé Bertheaume, neveu et élève de M. le Mière, a exécuté le samedi saint une sonate del signor Jardino, qui contient plusieurs des grandes difficultés du violon. L'exécution a été plus parfaite qu'on ne devrait l'espérer de cet âge, où les talens sont volontiers admirés, mais qu'on devroit peut-être exposer un peu moins qu'on a fait depuis quelque temps, à l'étonnement du Public, dont on use d'avance l'admiration[1]. »

Ainsi, le jeune Bertheaume était le neveu de Lemière, qui en avait dirigé la formation artistique. Ce « signor Jardino », dont Bertheaume jouait une sonate, n'était autre que Felice de Giardini, virtuose alors très apprécié[2].

Quatre ans plus tard, nouvelle audition de notre jeune artiste, auquel, cette fois, le *Mercure* donne onze ans; Bertheaume exécutait au concert du 29 mars un concerto de Gaviniès, et s'attirait des compliments véritablement enthousiastes : « Ce jeune symphoniste, âgé de onze ans, étonna les connaisseurs, non seulement relativement à son âge, mais pour la force de son talent, la précision et le tact, comparativement aux sujets les plus formés. Nous aurons l'occasion de reparler de cet agréable phénomène[3]. »

Le « phénomène » dont le *Mercure* entretient ses lecteurs va paraître régulièrement à presque toutes les séances, où il fera entendre des concertos de Gaviniès; c'est ainsi que, durant la semaine sainte de 1765, il joue « avec applaudissement » ou « de la manière la plus satisfaisante » des concertos du grand violoniste[4].

A la suite du concert du 1[er] avril, le *Mercure* nous décrit de façon intéressante le talent de Bertheaume :

« M. Bertheaume, que l'on peut, avec justice, nommer l'enfant merveilleux, exécuta un concerto de la composition de M. Gaviniès. Les maîtres de l'art et les meilleurs connoisseurs conviennent qu'ils admireroient, dans un âge bien plus avancé, les mêmes qualités et les mêmes perfections de jeu qui les étonnent dans ce sujet de onze ans. Un archet sûr et décidé, un son plus moëlleux qu'il ne paraît possible à cet âge de produire, une exécution facile, nette dans la volubilité, hardie sans imprudence, le tout réglé par un goût qui paroit venir d'un senti-

1. *Mercure*, avril 1, 1761, p. 177.

2. Sur de Giardini, voir M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 247, et Pohl, *Mozart in London*, p. 170. Felice de Giardino ou Giardini prit le 18 janvier 1759 un privilège de dix ans pour de la musique instrumentale (G. Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au XVIII[e] siècle*, p. 389). Deux ans auparavant, le 19 octobre 1756, un privilège de dix ans était accordé au S[r] François du Bau, pour publier « plusieurs pièces de musique de la composition du S[r] Felice Dejardins [Giardini] (M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 450). Le 14 octobre 1766, Felice Giardini prenait un nouveau privilège valable six ans (*Ibid.*, p. 456).

3. *Mercure*, avril 1765, p. 166.

4. *Avant-Coureur* des lundi 8 et 15 avril 1765, pp. 217-218-232-233. Les concertos de Gaviniès, nous le rappelons ici, avaient paru l'année précédente.

ment vif et juste; tel est, sans exagération, ce rare sujet dont ceux qui pratiquent le même instrument trouveroient encore à dire beaucoup plus que nous ne venons d'en annoncer[1]. »

Le lundi de Pâques, Bertheaume s'attaque à un concerto de Lolli, et contribue de la sorte à propager le nom que le musicien de Bergame s'était déjà acquis dans la capitale[2].

En septembre, le journal revient sur la qualification de « phénomène » qu'il a attribuée à Bertheaume : « M. Bertheaume, jeune enfant dont nous avons déjà parlé, d'après le Public, comme d'un phénomène rare et élève de M. Le Mière, exécuta un concerto de violon de la composition de M. Gaviniès[3]... » Lors d'une nouvelle audition, le 11 mars 1766, toujours dans un concerto de Gaviniès, on ne manque pas de constater les progrès du petit prodige : « Ce jeune artiste, qui avoit déjà fait le plus grand plaisir l'année dernière, marque par ses progrès une application soutenue et les talens qui conduisent à la grande célébrité[4]. » Bertheaume ne cesse de produire une vive sensation les 25, 27, 28 et 31 mars[5].

A la suite du concert du 4 avril, le *Mercure* prédit à notre virtuose le plus bel avenir : « L'année dernière, nous parlâmes de ce phénomène prématuré relativement à son âge; cette année, nous n'avons point à employer la faveur de cet âge pour fonder les éloges qui lui sont dus. Il peut soutenir la comparaison des meilleurs maîtres que son talent menace de surpasser en très peu de temps[6]. » Ses progrès sont continus, et il témoigne d'une grande prédilection à l'égard des compositions de Gaviniès, circonstance qui permet au *Mercure* d'encenser à la fois l'exécutant et le compositeur, « dès longtemps en possession de plaire[7] ».

Dès l'âge de seize ans, Bertheaume aborde lui-même la composition, et nous en trouvons la preuve dans le précieux *Mercure;* on lit, en effet, à la date du 28 mars 1768, que « M. Bertheaume fut applaudi dans un concerto de violon de

1. *Mercure,* avril II, 1765, p. 167.

2. Antoine Lolli (1733-1802) se fit entendre pour la première fois à Paris pendant les concerts de Pâques de 1768. Voici de quelle façon Ditters apprécie son talent : « C'est un vrai régal que d'entendre Lolli exécutant quelque œuvre pour violon; son jeu était remarquablement pur, délicat, ferme sans nervosité. Les heures que j'ai passées en sa compagnie furent charmantes, et j'ai toujours conservé pour Lolli une grande amitié. » (C. Ditters von Dittersdorf, *Mémoires* (traduction P. Maguette), *Guide musical,* 18 septembre 1910, p. 611.)

On lit dans le *Mercure* de juillet I, 1765, à propos de la séance du concert spirituel du 31 mai 1765 : « M. Loli, de la Musique de S.A. le Duc régnant de Würtemberg, exécuta un concerto de sa composition. Devenu célèbre ici depuis les concerts de Pâques, au succès desquels il a tant contribué, M. Loli soutint très bien la réputation qu'il s'est acquise et justifia par le plaisir qu'il fit généralement les motifs des applaudissemens dont il a été comblé. » (P. 212.)

Après le concert de la Toussaint de 1766, le journal se montrait encore plus dithyrambique : « M. Lolli exécuta un concerto de sa composition et, vers la fin du concert, une sonate de violon seul. Il étonna, ravit les auditeurs, encore plus que l'année dernière, et quelqu'admirable qu'il eût paru alors, on jugea généralement qu'il avait acquis un nouveau degré de sublimité sur cet instrument. » (*Mercure,* décembre 1766, p. 200.)

D'autre part, C.-Fr. Cramer rapporte que Lolli mettait dans son jeu une force si comique qu'il excitait le rire des enfants. A ce propos, il raconte l'anecdote suivante : Un jour que Lolli avait fait parade de sa prodigieuse acrobatie, il fut sollicité de jouer un *Adagio;* mais il s'y refusa, alléguant, en plaisantant, qu'il était originaire de Bergame, que tous ses compatriotes étaient fous, et que lui Lolli passait pour un des plus distingués d'entre ces fous. (C.-Fr. Cramer, *Magazin der Musik* [1783], p. 251.)

3. *Mercure,* octobre I, 1765, p. 184. Il s'agit du concert du 8 septembre.

4. *Ibid.,* avril I, 1766, p. 212.

5. *Ibid.,* avril II, 1766, pp. 204-206.

6. *Ibid.,* p. 207.

7. *Ibid.,* janvier II, 1767, p. 155.

sa composition[1] ». Aussi, ne va-t-il pas tarder à prendre un privilège pour la publication de ses œuvres.

La précocité de son talent avait attiré sur lui l'attention de la direction de l'Opéra; Bertheaume entrait à l'orchestre de l'Académie royale en 1767, et son nom figure, à partir de cette époque, sur les états d'émargement. Voici sa signature à la date d'avril 1768[2] :

Le 21 avril 1769, Bertheaume prend un privilège général de six ans à compter du 15 mars, pour « plusieurs pièces de musique vocale et instrumentale de sa composition[3] ».

C'est à l'aide de ce privilège qu'il commença la publication des sept œuvres que nous connaissons de lui, et dont la chronologie n'est pas facile à établir, encore que le *Calendrier musical* de 1788 donne les dates de la publication des six dernières de ces compositions, qu'il place toutes les six en 1787. Et, chose assez singulière, les numéros de ces six œuvres ne présentent aucune relation avec leur date d'apparition; c'est ainsi que, d'après ce périodique, l'œuvre VI est annoncée en février 1787 et les œuvres III, IV et VII en avril. Il en est de même pour la sonate « dans le style de Lolli[4] ».

Quoi qu'il en soit, l'œuvre I consiste en les *Six Sonates à violon seul,* qui parurent en mars 1769, et que Bertheaume dédiait à sa première protectrice, la duchesse de Villeroy, dans les termes suivants :

« Madame,

« Vous avez bien voulu m'honorer de votre protection, et je me suis seulement animé du désir de mériter vos bontés; c'est à ce sentiment que je dois les foibles talents dont vous m'avez permis de vous offrir les prémices; cette nouvelle grâce m'est d'autant plus précieuse qu'elle me met à la portée de rendre public l'hommage de la reconnoissance dont je suis pénétré. Heureux si mes nouveaux efforts dans la carrière des Arts, que vous favorisés, me rendent un jour digne de vos Bienfaits.

« Je suis, avec respect, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur.

« BERTHEAUME[5]. »

Cette année-là, Bertheaume se faisait entendre au Concert spirituel, pendant la semaine sainte, et aux côtés d'Haranc[6].

1. *Mercure,* avril I, 1768, p. 202.

2. Arch. Opéra. *Émargements,* 1767-1768.

3. M. Brenet, *La Librairie musicale en France,* p. 458.

4. Voir plus loin pour les références du *Calendrier musical.* Celui-ci prétend indiquer la musique publiée à Paris du 1er janvier au 15 novembre 1787.

5. *Six | Sonates | à Violon seul et Basse continue | Dédiées | A Madame la Duchesse | De Villeroy | Par | M. Bertheaume | Ordinaire de l'Académie Royale de musique* | Prix, 7 livres 4 sols. | Gravé par Mme Bérault. A Paris | Chez l'Auteur, rue des Poulies | Madame Bérault, Marchande de musique, rue et à côté de la Comédie françoise, | Et aux Adresses ordinaires de musique. | A. P. D. R. | Ribière Sculpsit. | Cet ouvrage est annoncé le 16 mars 1769 (*Annonces,* 16 mars 1769, p. 244). La signature de la dédicace de Bertheaume sur l'exemplaire du Conservatoire est autographe.

6. Après avoir vanté le talent de Capron, le *Mercure* d'avril II, 1769, écrit : « MM. Bertheaume et Haran ont aussi exécuté avec succès des concerto de violon. » (P. 144.)

L'œuvre II est représentée vraisemblablement par la *Sonate pour le violon dans le stile de Lolli* qui fut inspirée à Bertheaume par les compositions du violoniste italien[1]. De 1769 à 1775, les programmes du Concert spirituel cessent de porter le nom de notre violoniste; il faut attendre le mois de mai de 1775 pour le voir reparaître, et le *Mercure*, à cette époque, cite Bertheaume parmi les « excellents violons » qui se sont distingués « dans les symphonies concertantes[2] ». On jouait alors beaucoup de ces sortes d'ouvrages, dont Davaux, Le Duc l'aîné et Cambini fournissaient abondamment le Concert. Le 15 août 1775, Bertheaume, Guénin et Monin exécutaient une symphonie concertante de Cambini[3].

Bertheaume se produisait les 24 et 25 décembre dans un « nouveau concerto de sa composition[4] ». Il semble donc que son œuvre V, *Deux Concertos pour le violon*, dont il faisait hommage à son maître Lemière[5], date de cette époque, bien qu'elle ait été publiée longtemps après.

De même, le jour de la Toussaint de 1779, notre musicien jouait au Concert un de ses concertos, sans doute un de ceux de l'œuvre V. A cette occasion, le *Mercure* décochait quelques critiques à l'exécutant et au compositeur. Nous croyons intéressant de les reproduire ici : « M. Bertheaume a été fort applaudi, dans un concerto de violon; mais son coup d'archet nous a paru dur, et sa composition surchargée de phrases disparates. On pourrait lui demander si son dernier morceau est un presto ou un rondeau, ou une suite de caprices, et si les passages de force qui suivoient son chant principal en étoient des variations ou des accessoires, ou des développemens bien naturels[6]. »

On voit que le *Mercure* ne plaisante pas sur la composition et qu'il tient à faire parade, un peu lourdement et sur un ton fort pédantesque, de sa science musicale. Les *Annonces* du 24 mars 1782 faisaient ressortir le caractère brillant du jeu du violoniste « : Quoique le mérite de M. Bertheaume soit très connu, il a étonné de nouveau ceux mêmes qui ont le moins de goût pour ce genre brillant, dans lequel on croit pouvoir tout hasarder parce qu'on est toujours sûr d'éblouir et d'arracher de grands applaudissements[7]. »

En 1783, le *Mercure*, après le concert du 2 février, écrivait qu'on « entendait toujours Bertheaume avec un égal plaisir[8] ». De même, à la fin de l'année suivante, les *Annonces* rappelaient, à propos du Concert spirituel, que Salentin et Bertheaume faisaient « à l'ordinaire grand plaisir[9] ». D'ailleurs, en 1785, les *Tablettes de Renommée des Musiciens* le traitaient d' « excellent violon », pendant que l'*Almanach musical* portait sur lui le jugement suivant : « M. Bertheaume a

1. *Sonate* | *Pour le Violon* | *Dans le stile de Lolly* | *Composée par* | *M. Bertheaume.* | Chez | L'Auteur, Rue Neuve des Petits Champs, au coin de la rue Neuve Saint-Roch, n° 93. Aux Adresses ordinaires de Musique | Gravé par Md Moria.

On voit que Bertheaume a quitté la rue des Poulies pour la rue Neuve des Petits Champs qu'il habitera désormais. Cette sonate est annoncée par la *Gazette de France* du mardi 28 mars 1786, p. 108; elle a donc paru avant la date de 1787 que donne le *Calendrier musical* de 1788.

2. *Mercure*, mai 1775, pp. 163-164.

3. *Ibid.*, septembre 1775, p. 174.

4. *Ibid.*, janvier 1, 1776, p. 158. — Voir aussi avril 11, 1776, p. 160.

5. *Deux Concerto* | *Pour le Violon* | *Dédiés* | *A Monsieur Lemière* | *De la Musique du Roy* | *Composés par M. Bertheaume.* | Œuvre V. | Prix 7 livres, | Chez l'Auteur, Rue Neuve des Petits Champs, au coin de la Rue Neuve Saint-Roch, n° 93. — *Calendrier musical*, 1788 (avril 1787, p. 217).

6. *Mercure*, novembre 1779, pp. 33-34.

7. *Annonces*, 24 mars 1782, p. 696.

8. *Mercure*, 15 février 1783, p. 128.

9. *Annonces*, 10 décembre 1784, p. 3262.

joué plusieurs fois sur le violon des concertos. On a trouvé que ce jeune virtuose se tiroit avec beaucoup d'habileté de tous les passages difficiles qu'il hasarde sur le violon, et qu'il les couvroit par un jeu très brillant. Les tours de force que M. Bertheaume a faits sur le violon, et dont il n'est pas sorti avec le même bonheur, n'ont point diminué l'enthousiasme avec lequel le Public l'a accueilli, toutes les fois qu'il s'est présenté à ses regards. Cette bienveillance a donné à M. Bertheaume une confiance en lui qui l'a même empêché d'être intimidé par sa concurrence avec M. Viotti[1]. »

En rendant compte des séances du Concert spirituel de la quinzaine de Pâques, le *Mercure* signalait l'interprétation par Bertheaume et Grasset d'une « concertante à deux violons », et concluait en déclarant que « le premier a recueilli la double gloire que méritent son exécution personnelle et le talent qu'il a donné à M. Grasset, son élève[2] ». Mêmes éloges à la suite du concert donné le 25 mai, jour de l'Ascension[3].

Miel, dans sa notice sur Viotti de la *Biographie Michaud,* rapporte un des détails de la rivalité qui opposait Bertheaume à Viotti : « Un défi eut lieu entre Viotti et Bertheaume à qui tiendrait le premier violon à l'hôtel Soubise; le titre de chef d'orchestre était ambitionné. Bertheaume possédait toutes les qualités d'un talent solide, mais il n'était pas doué de cette étincelle du feu sacré qui les vivifie. Viotti l'emporta[4]. »

Si l'on en croit Thiéry, Bertheaume occupait en 1786 le premier pupitre des violons au *Concert d'Emulation,* tandis qu'Imbault était chef des seconds violons. Ce concert se donnait une fois par mois, dans la grande salle de l'hôtel de Bullion, de midi à 2 heures, par les soins d'une société composée d'amateurs et de professionnels associés[5]. Bertheaume comptait encore parmi les membres de la Société des Enfants d'Apollon[6], dont les programmes des concerts contiennent son nom à partir de 1787. Le jeudi 4 mai 1787, dans la deuxième partie du concert donné par cette association d'amateurs et de professionnels, on entendit un concerto de violon composé et exécuté par M. Bertheaume[7]. Enfin, la deuxième partie du concert du jeudi 23 avril 1789 débutait par une symphonie concertante pour deux violons composée par Bertheaume et qu'il jouait lui-même avec Guérillot[8].

C'est en 1786-87 que parurent, chez lui, rue Neuve des Petits-Champs, la plupart des compositions de Bertheaume. L'œuvre III contient *Six Duos pour deux violons* dédiés à la comtesse de Gibertès[9], et l'œuvre IV *Deux Sonates pour le violon,* dont notre musicien fait hommage à MM. Taillepied de Bondy[10]. Avec

1. *Almanach musical,* 1783, p. 176. Le 20 avril 1786, les *Affiches,* rendant compte du Concert spirituel, rappelaient que le public avait marqué sa satisfaction pour une symphonie concertante de Bertheaume, « fort bien composée », et exécutée « avec beaucoup de précision » par Bertheaume et un de ses élèves, Grasset (*Affiches,* jeudi 20 avril 1786, p. 1023).

2. *Mercure,* 29 avril 1786, p. 1023.

3. *Ibid.,* 3 juin 1786, p. 29.

4. *Biographie Michaud,* t. XIII, p. 587.

5. Thiéry, *Guide du Voyageur,* t. I, p. 424. Cf. M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 366.

6. M. Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon* (*1741-1880*), p. 11 (*Liste des artistes et amateurs musiciens ayant fait partie de la Société avant la dissolution en 1790.*)

7. *Ibid.,* p. 38.

8. *Ibid.,* p. 40.

9. *Six Duo* | *Pour Deux Violons* | *Mellés de petits Airs variés* | *Dédiés* | *A Madame La Comtesse* | *De Gibertès* | *Composés* | *Par M. Bertheaume* | Œuvre III[e] | Prix 7 livres 4 sols. | [Dans un décor romantique d'Eckard, avec les armes et la devise des Gibertes, *Præmia Martis.*]

Chez l'Auteur, Rue neuve des Petits Champs, au coin de la rue neuve Saint-Roch, n° 93, Gravés par M[lle] Moria. — *Gazette de France,* mardi 28 mars 1786, p. 108.

10. *Deux Sonates* | *pour le Violon* | *Dédiées* | *A*

l'œuvre V, Bertheaume aborde le genre concerto et offre, ainsi que nous l'avons déjà vu, les deux pièces qui constituent son recueil à son maître Jacques Lemière[1]. Puis, il consacre son œuvre VI à *Deux Simphonies concertantes* dédiées à M. Roger Devillers, président de la Cour des Aides[2].

Notons encore que Gerber, dans son *Lexikon*, fait de notre musicien le premier violon de l'Opéra de Paris[3]. En 1776-1777, Bertheaume figure, en effet, sur les états de paiement de l'Académie royale et touche 800 livres comme premier violon[4]. En 1778-1779, son traitement s'augmente de 400 livres de gratifications, et au mois d'octobre 1780, Guénin vient le remplacer au premier pupitre[5].

Au printemps de 1789, il conduisait l'orchestre du Concert spirituel en qualité d'associé de Le Gros à la direction de cet établissement, et le *Mercure* vantait ses mérites de chef d'orchestre : « Le Concert spirituel est conduit maintenant par M. Bertheaume, dont on connoit, non seulement la grande habileté comme exécutant, mais l'intelligence parfaite et si nécessaire pour mener un orchestre. M. Le Gros vient de l'associer à l'entreprise de ce Concert, et le Public, ainsi que les différents Artistes qui y sont employés, ne peuvent que gagner infiniment à cette réunion. Les Directeurs, en partageant ainsi leurs soins, prouvent le désir qu'ils ont de redoubler d'efforts pour varier nos plaisirs[6]. »

Bertheaume quitta la France pendant la période révolutionnaire, et, au dire de Fétis, se rendit à Eutin, dans le grand-duché d'Oldenbourg, où il devint maître de concert; il aurait emmené avec lui son neveu Charles-Philippe Lafont, dont il fit son élève[7].

Fétis, suivi par Eitner et par Vidal, assure que Bertheaume se fixa ensuite à Saint-Pétersbourg, où il prit du service dans la musique de l'empereur[8]. Fétis précise même la date de la mort du violoniste; Bertheaume serait mort à Pétersbourg le 20 mars 1802? Or, il résulte des recherches faites dans cette ville par M. l'abbé Joseph Bonnet qu'un nommé Julien Bertheaume figure sur les registres mortuaires de l'église Sainte-Catherine, pour l'année 1802, et justement à la date du 19 mars. Voici l'acte de décès de ce personnage :

« Anno 1802, 19 martii, mortuus est Julianus Bertheaume, ætatis suæ 42, sepultus 21 In Wassili-Ostroff. »

Est-ce là le document que Fétis a connu, et qu'il a attribué au violoniste? Mais alors, pourquoi lui donne-t-il le prénom d'Isidore? En outre, le Bertheaume mort en 1802 à Pétersbourg avait quarante-deux ans; pour qu'on pût l'identifier avec notre musicien, il faudrait admettre que l'acte mortuaire que nous venons de citer contient une erreur, et qu'on doit lire cinquante-deux ans au lieu de qua-

Messieurs | *Taillepied de Bondy* | *Composées* | *par M. Bertheaume* | Œuvre IV | Prix 4 livres 4 sols | (même adresse). *Calendrier musical*, 1788, p. 226.

1. Voir ci-dessus.

2. *Deux Simphonies* | *Concertantes* | *La première pour deux* | *Violons* | *La seconde pour deux* | *Violons et Alto* | *Dédiées* | *A Monsieur Roger* | *Devillers, Président* | *De la Cour des Aides* | *Composées Par* | *M. Bertheaume* | Œuvre VI | Prix 7 livres (même adresse).

Ces deux simphonies sont arrangées pour le clavecin ou forte-piano. Chez l'Auteur, Rue Neuve des Petits-Champs, n° 93. *Calendrier musical*, 1788, p. 213 (parues en février 1787).

3. Gerber, *Lexikon*, t. I, p. 150.

4. Arch. Opéra, A 15.

5. *Ibid.*

6. *Mercure*, mai 1789, pp. 41-42.

7. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. V, p. 163 (art. LAFONT). C. Stiehl, dans son ouvrage : *Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck*, donne la date de 1798 (Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, p. 335).

8. D'après Wasielewski (*loco cit.*), Bertheaume conserva sa place à Eutin jusqu'en 1801; puis, il se rendit à Copenhague, à Stockholm, et enfin à Pétersbourg.

rante-deux; mais ce dernier chiffre serait encore inexact, si on fixe la naissance de Bertheaume aux environs de 1751. La date de la mort de celui-ci reste donc incertaine.

Sur le talent de Bertheaume, nous enregistrerons les appréciations de Fétis et de Wasielewski. Le premier déclare que « sa manière n'était pas grande », mais que « son jeu était pur » et que le violoniste « se faisait particulièrement remarquer par une rare justesse d'intonation ». Le second se borne à reproduire le jugement de Fétis et reconnait la parfaite formation artistique de Bertheaume, lequel avait approfondi la manière des instrumentistes italiens et français de son temps[1]. Boisgelou, dans son *Catalogue*, le tient pour « un des plus habiles exécutants sur le violon », mais il ajoute : « Ses compositions ainsi que son jeu offrent souvent plus de difficultés que d'agrément. »

Bertheaume fut le maître de quelques bons élèves, dont Lafont et Grasset. Sa dernière œuvre publiée en France (œuvre VII) se compose de *Trois Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, dont la princesse Louise de Condé reçut l'hommage dans les termes suivants :

« Madame,

« Vous avês bien voulu agréer ce foible ouvrage. Cette faveur m'enhardit à faire connoitre combien Votre Altesse a de bonté et d'indulgence pour celui qui est avec le plus profond respect,

« De Votre Altesse sérénissime, madame, le très humble, et très obéissant et très soumis serviteur. « BERTHEAUME[2]. »

Ces sonates figurent sous la rubrique « Annonces et Notices » dans la liste que le *Mercure* d'avril 1787 donne des œuvres III à VII du musicien, et l'ensemble de ces compositions suggère au journal les lignes qui suivent : « Ces différens œuvres, outre le mérite de la composition musicale qui distingue les ouvrages de M. Bertheaume, sont ornés, chacun, d'un frontispice gravé à l'eau forte par M. Echard, fameux claveciniste, et dont l'effet est charmant[3]. » Lié avec Bertheaume, Johann-Gottfried Eckard, auquel on doit tant de compositions pour le clavecin, n'était pas seulement passé maître dans l'art de la variation ; il avait encore un remarquable talent de miniaturiste et de graveur, qu'il mit délicatement au service de son ami le violoniste en composant, à son intention, des frontispices pour ses ouvrages. Nous donnons plus loin reproduction du frontispice de l'œuvre VII de Bertheaume par Eckard.

II

Nous étudierons ici quelques-unes des œuvres de violon de Bertheaume; rappelons que ces œuvres, qui parurent de 1769 à 1787 environ, comprennent sept numéros :

1. Wasieleswski (*loco cit.*).

2. *Trois Sonates | Pour le Clavecin ou | Forte Piano Avec | Accompagnement d'un Violon | Dédiées | A S. A. S. Madame | La Princesse Louise de Condé | Composées par M. Bertheaume | Œuvre VII* | Prix 7 livres 4 sols. | *N. B.* — Les deux premières Sonates sont les deux Simphonies Concertantes, œuvre VI, arrangées pour le clavecin ou forte-piano, la troisième est une Sonate de l'œuvre IV. Chez l'Auteur, rue Neuve des Petits-Champs, au coin de la Rue Neuve Saint-Roch. (*Calendrier musical*, 1788, p. 223, janvier 1787). Il s'agit ici de Louise Adélaïde, appelée Mlle de Condé, née le 5 oct. 1757 de Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, et de Charlotte-Godefride-Elisabeth de Rohan Soubise (La Chesnaye-Desbois, III, p. 764).

3. *Mercure*, avril 1787, pp. 143, 144.
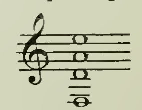
I. *Six Sonates à Violon seul et Basse continue* (s. d.) (1769).
II. *Sonate pour le Violon dans le stile de Lolli* (s. d.) (après 1769).
III. *Six Duo pour deux Violons mellés de petits Airs variés,* Œuvre III (1786).
IV. *Deux Sonates pour le Violon,* Œuvre IV (1787).
V. *Deux Concerto pour le Violon,* Œuvre V (1787).
VI. *Deux Simphonies concertantes, la première pour deux Violons, la seconde pour deux Violons et Alto,* Œuvre VI (1787).
VII. *Trois Sonates pour le Clavecin ou Forte-piano avec Accompagnement d'un Violon,* Œuvre VII (1787).

L'ensemble de ces diverses compositions, auxquelles il convient d'ajouter une sonate manuscrite, en *fa* majeur, conservée à la Bibliothèque du Conservatoire, se répartit en trois groupes : 1° les *Sonates à violon seul et à deux violons* ; 2° les *Comcertos et les Symphonies concertantes*; 3° les *Sonates de clavecin avec violon* De cet ensemble, nous n'étudierons que les deux premiers groupes.

* * *

SONATES DE VIOLON

Une sonate à violon seul de Bertheaume est écrite « dans le style de Lolli » et comporte une *scordatura,* c'est-à-dire un accord du violon différent de l'accord ordinaire. « L'instrument, dit Bertheaume dans le titre de cette sonate, doit être accordé par *mi, la, ré,* ou descendre le *sol* d'une quarte, ce qui produira l'octave du *ré.* »

On obtient, de la sorte, la *scordatura* ci-après qui est celle qu'employait Lolli, ainsi que nous l'avons déjà indiqué à propos de Gaviniès : 

Nous rappellerons que Michel Corrette, dans son *École d'Orphée,* donne plusieurs exemples de ces *scordature,* sous le titre de *Pièces à cordes ravalées*[1]. Cette désignation provenait de ce que la *scordatura* élargissait, vers le grave, la portée de l'instrument, tout comme le système du *ravalement* donnait au clavecin une étendue de cinq octaves au lieu de quatre.

Or, le violoniste Lolli avait écrit plusieurs sonates *à cordes ravalées,* qui, en outre de cet artifice, présentent une grande division de mouvements. Une sonate de lui de l'œuvre IX se compose, en effet, de six morceaux, répartis de la manière suivante : *Allegro, Adagio, Minuetto Rondo, Allegro, Allegro, Presto*[2].

Bertheaume s'inspire de ce dispositif dans sa sonate en *ré* majeur « dans le stile de Lolli », mais il pousse encore plus loin que son modèle la fragmentation de sa composition.

Voici, en effet, le cadre qu'il lui impose. Cette sonate est constituée par trois groupes de mouvements, groupes qui se subdivisent, eux-mêmes, d'une manière assez curieuse : le premier encadre un court *Adagio* 3/4 de quatre mesures, suivi d'un *Andante poco Allegro* C en *ré* mineur, au moyen de deux parties formées chacune d'un *Andante* encastré entre un *Allegro moderato* ₵ et la reprise de celui-ci :

1. Voir tome III aux *Méthodes*.
2. Cette Sonate, en *ré* majeur, a été publiée par M. Tournemire.



FRONTISPICE DE L'ŒUVRE VII DE BERTHEAUME
Gravé par le claveciniste Eckard.
(Bibliothèque nationale, V_m^7 5356.)

Ier groupe.

- *Allegro moderato* ₵.
- *Andante* C.
- *Allegro moderato* ₵.
- *Adagio* 3/4. *Andante poco Allegro* C.
- *Allegro moderato* ₵.
- *Andante* C.
- *Allegro moderato* ₵.

La pièce médiane, ou groupe central, se composé d'un *Adagio* 3/4 en *ré* mineur terminé par une *Cadenza ad libitum.*

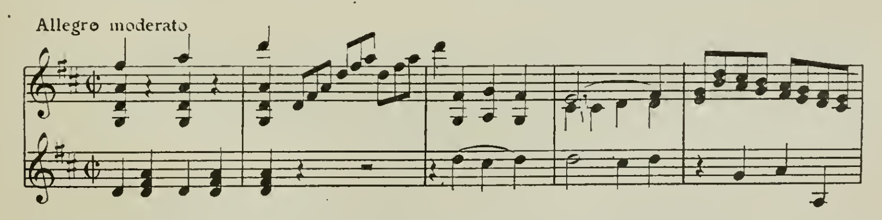
Quant au dernier groupe, il présente, à quatre reprises différentes, un *Andantino Gratioso* 2/4 entre les apparitions duquel s'intercalent un *Larghetto* en mineur, deux *Allegros* et un *Tempo di Minuetto* écrit à la dominante :

IIIe gronpe.

- *Andantino Gratioso* 2/4.
- *Larghetto* 6/8.
- *Andantino Gratioso* 2/4.
- *Allegro poco Presto* 3/8.
- *Allegro* 2/4.
- *Andantino Gratioso* 2/4.
- *Tempo di Minuetto* 3/4.
- *Andantino Gratioso* 2/4.

De telle sorte que les deux groupes extrêmes reproduisent, périodiquement, le premier, un *Allegro moderato,* le second, un *Andantino Gratioso,* chacun de ces mouvements jouant le rôle d'une espèce de refrain qui forme l'armature du groupe.

Voilà pour l'intéressante morphologie de cette sonate. De la *scordatura,* l'auteur tire des effets non moins curieux. Un deuxième violon, accordé, à l'ordinaire, par quintes successives, tient lieu d'instrument d'accompagnement, et ponctue le travail du premier d'accords et de discrètes figurations. La pièce commence comme il suit, l'auteur notant, lui aussi, non pas le son réel produit, mais la façon de le produire comme si le violon possédait l'accord normal :



On voit ici l'appoint que la *scordatura* apporte à la sonorité par le redoublement du *ré* grave, dans les accords frappés du début, et par les mystérieuses dixièmes de la troisième mesure.

Cette sonorité grave, profonde et comme lointaine, rappelle celle des violes défuntes; elle a un parfum troublant d'archaïsme que l'on appréciera par l'exemple suivant emprunté à l'*Adagio* 3/4 :
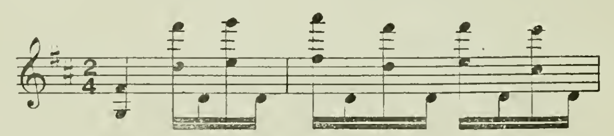


De même encore, Bertheaume, après avoir situé des passages à l'extrême aigu, dans la *Cadenza* de cet *Adagio,* exécute, à l'exemple de Lolli, un long trait sur la quatrième corde, afin d'en utiliser la gravité un peu caverneuse :



Le violoniste détermine de brusques contrastes entre le registre élevé de l'instrument et la région approfondie par la *scordatura.* Ainsi, dans l'*Allegro moderato* de la première partie, il lancera vers l'aigu un trait brillant qui, tout d'un coup, retombera sur le *mi* dièse du bourdon.

Au reste, exécutant extrêmement habile et possédant son manche à merveille, notre musicien jongle véritablement avec les dixièmes. Signalons, à ce point de vue, les batteries qui terminent l'*Andantino Gratioso* :



La deuxième Sonate de l'œuvre IV, en *fa* majeur, présente un autre exemple de *scordatura,* en même temps que son architecture se complique en se découpant comme celle de l'œuvre I. Mais, au lieu de descendre le *sol* au *ré* grave, Bertheaume se contente de le baisser au *fa.*

Débutant par un *Grave* de quatre mesures suivi d'un *Allegro,* cette sonate se partage aussi en trois groupes, au sein desquels des *cadences* déclenchent des changements de mouvement multipliés. Ainsi, le dispositif du premier groupe s'établit de la façon suivante :

Grave ₵. *Allegro,* cadence sur la sensible *si* naturel d'*ut* majeur; *Adagio* 3/4, cadence sur la sensible *sol* dièse de *la* mineur, *Andantino* ₵. Cadence de *fa* majeur. *Allegro* ₵, *Andante Gratioso, Allegro* et *Grave* initial. Ici encore, Bertheaume provoquera des chutes de l'aigu au grave[2].

Dans le second groupe, il place un *Récitatif,* puis un *Andantino staccato* qui amène un point d'orgue figuré, et enfin un *Andante Gratioso* 2/4.

Le troisième groupe comporte un *Andante* 2/4 en *ut,* à la dominante, encadré par un *Allegro moderato* 6/8 en forme de *Chasse :*



1. *Adagio* 3/4 de la Sonate.

2. *Allegro* II (reprise), Sonata II (*Œuvre* IV).

L'*Andante* 2/4, disposé en Rondeau, a des allures d'air de danse.

Ici, une remarque intéressante s'impose : nous constatons, en effet, dans la Sonate II de l'œuvre IV, la présence d'un de ces *Récitatifs* ou *Récits* que nous avons rencontrés dans nos premières sonates, et qui soulignent l'influence exercée par la tragédie lyrique sur la musique instrumentale.
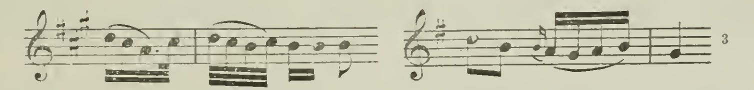
Les autres sonates de Bertheaume, soit les six sonates de l'œuvre II, la première des deux sonates de l'œuvre IV et la sonate manuscrite de la Bibliothèque du Conservatoire, sont toutes écrites en trois mouvements, dont le médian appartient généralement aux types *Adagio* ou *Andante*[1], et le final, très souvent, au type *Menuet varié*[2].

Généralement aussi, les *Allegros* se construisent sur deux thèmes, et le développement est suivi d'une réexposition complète, au cours de laquelle Bertheaume énonce souvent ses thèmes à l'octave haute ou basse de celle de l'exposition. C'est là une habitude extrêmement fréquente chez ce musicien.

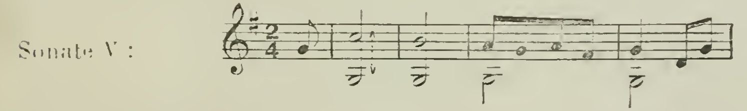
Aux mouvements lents ou tranquilles, il impose dans la plupart des cas la forme *Lied* et la tonalité de la dominante ou du relatif mineur. Sa thématique ne manque ni de charme, ni d'élégance. L'*Allegro maestoso* de la Sonate VI de l'œuvre II débute fièrement et annonce l'école de Viotti :



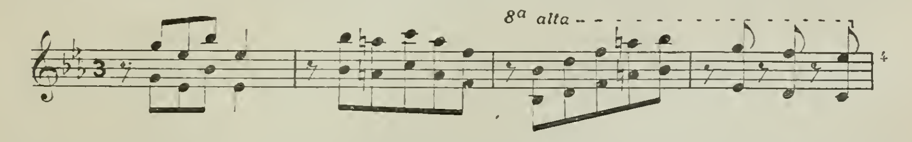
Ainsi, le grupetto (A), précédant la cadence, se rencontre à maintes reprises dans l'œuvre de Viotti :



Coutumier des *scordature*, Bertheaume pratique couramment les dixièmes, et l'emploi de pédales graves l'amène même à risquer des intervalles plus rares, tels que celui de onzième, dont on trouvera un exemple dans l'*Allegro* final de la Sonate V :



Nous signalerons encore les traits en octaves, souvent réalisés à des positions élevées, qui émaillent à maintes reprises les compositions de notre auteur :



1. La Sonata IV (*Œuvre* IV) débute par un *Adagio* C et le morceau médian est un *Presto assai* 2/4.

2. Voici les sonates de Bertheaume qui se terminent par un *Menuet* : *Œuvre* II : Sonates III, IV, VI. — La Sonate manuscrite du Conservatoire (*fa* majeur) se clôt aussi par un *Allegro di Minuetto* 3 varié (5 variations).

3. *a*) Concerto III, *Rondeau* 2/4.
b) Duetto III, *Allegretto* 2/4.

4. *Andantino di Minuetto* 3 de la Sonata VI (*Œuvre* II).
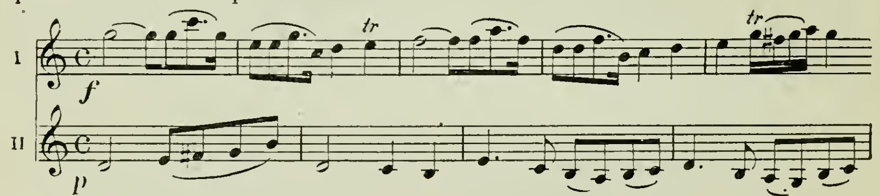
Quant aux *Duos pour deux violons* de l'œuvre III, ce sont de petites compositions en trois morceaux, auxquelles un second violon vient prêter son concours d'instrument d'accompagnement. Les Duos II et V contiennent chacun une *Romance*.

* * *

CONCERTOS ET SYMPHONIES CONCERTANTES

Les deux concertos en *ut* majeur et en *ré* majeur qu'a laissés Bertheaume se coulent dans l'ordinaire moule en trois parties, et présentent une grande analogie avec les compositions similaires de Simon Le Duc. Comme chez ce dernier, les *Soli* reçoivent un développement considérable, mais les groupes T.-S. se font plus rares dans les *Allegros* initiaux ; on n'en rencontre que deux dans ces deux compositions, et les *Adagios* qui occupent leur centre comportent un seul *Solo* flanqué de deux *Tutti*. Les groupes T.-S. se multiplient au sein des pièces terminales, qui, toutes deux, s'ouvrent par le *Solo*. A l'exemple de Le Duc, Bertheaume place un *Allegretto* en forme de *Rondeau* à la fin de son deuxième Concerto.

La composition des *Allegros* met en œuvre deux thèmes contrastés dont le *Tutti* initial assure l'exposition complète, et qui sont ensuite repris et travaillés par l'instrument principal. Voici le matériel thématique de l'*Allegro moderato* avec lequel se construit le premier Concerto :



Développés par le *Solo,* dans un style coulant, aéré, ces deux thèmes donnent lieu à de longs passages situés dans la partie la plus élevée de l'échelle, avec de soudaines retombées dans le grave.

L'*Allegro maestoso* du deuxième Concerto commence par un thème de belle allure vigoureuse et décidée, de caractère tout à fait symphonique :



et contient des séries d'octaves à l'aigu, comme aussi de difficiles batteries extrêmement élevées. Les concertos de Bertheaume comportent, outre le quatuor des instruments à archet, deux hautbois et deux cors.

Avec les deux symphonies concertantes, nous trouvons un orchestre plus fourni ; cet orchestre comprend, pour la première, deux violons principaux, puis le quatuor à cordes auquel s'adjoignent trois cors, dont un cor principal et deux hautbois ; pour la seconde, un seul violon principal, un cor principal et deux autres cors, la partie de cor principal pouvant être exécutée par un alto principal[1].

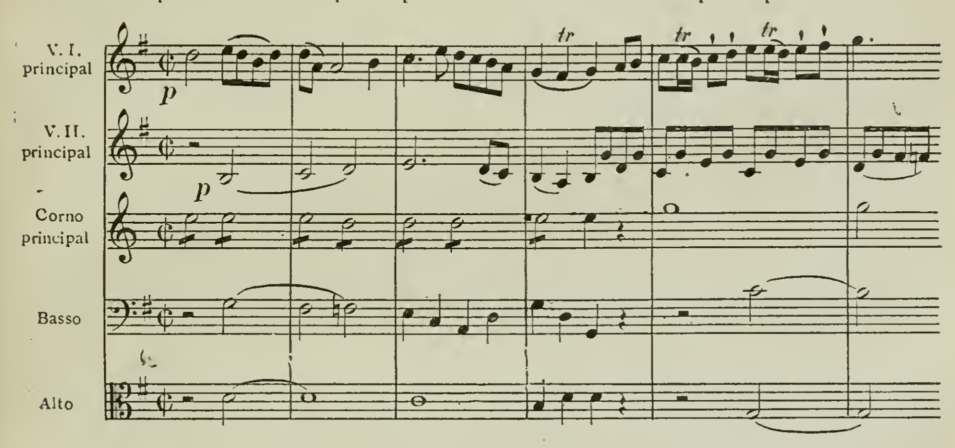
Ces deux symphonies, la première en *sol* majeur, la seconde en *mi* bémol, ne

1. Une note inscrite sur la partie d'*Alto Viola Principale* porte que : « Cette partie doit être exécutée qu'autant que l'on n'aura point de cor jouant le solo. » C'était M. le Brun qui exécutait, au Concert spirituel, la partie de cor principal.

comprennent, chacune, que deux mouvements, un *Allegro* suivi d'un *Menuet,* ou d'un *Rondo Allegretto,* ces deux derniers mouvements ornés de cadences; dans la Symphonie en *sol,* le *Menuet* est varié, et la *Cadenza ad libitum,* placée à la fin des variations, est jouée par les deux violons.

On rencontre donc encore ici ce type de composition en deux mouvements si fréquent dans les sonates en trio de Sammartini. Du reste, la plupart des symphonies concertantes alors à la mode, symphonies de Davaux et de Cambini, rentrent dans le même moule[1]. Ces pièces consistent, somme toute, en duos confiés aux instruments principaux, duos que l'orchestre se borne à accompagner au moyen des nappes de batteries et des sobres figurations dont l'école de Mannheim avait propagé l'usage.

Nous transcrivons ci-après les premières mesures de l'*Allegro* initial de la première Symphonie; les quatre violons jouent par groupes de deux sur le frottis discret du reste de l'orchestre, les premiers et seconds violons doublant respectivement le premier violon principal et le deuxième violon principal :



Ajoutons que les deux symphonies dont il vient d'être question furent arrangées par Bertheaume lui-même dans son œuvre VII : les deux premières sonates de cette œuvre ne sont, en effet, que ces deux symphonies transcrites pour le clavecin; quant à la troisième, elle reproduit, avec quelques légères modifications, la première sonate de l'œuvre IV; ainsi, l'*Allegro poco Adagio* de cette sonate est remplacé par un *Allegro gratioso* en 2/4.

L'abbé Alexandre Robineau.
Paisible.

I

Alexandre-Auguste Robineau, l'un des meilleurs élèves de Gaviniès, a dû naître vers 1744, à Paris. En effet, le 8 juin 1754, il était reçu enfant de chœur à la Sainte-Chapelle, avec Pierre-Louis Buée[2], et avait vraisemblablement, à cette

1. Les symphonies concertantes de Cambini sont en deux mouvements.

2. M. Brenet, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais,* p. 296. La réception de Robineau, en qualité d'enfant de chœur, se trouve au f° 106 du registre de 1754 (Arch. nat. LL. 615).

époque, une dizaine d'années. A la Sainte-Chapelle, le jeune Robineau travailla la musique sous la direction d'Abel-Antoine Fanton, prêtre du diocèse de Saintes, qui remplissait alors les fonctions de maître de musique[1].

Devenu élève de Gaviniès, pour le violon, Robineau, qui était entré dans les ordres, se fit entendre pour la première fois au Concert spirituel, non pas en 1765, comme l'a dit Vidal[2], mais bien le 24 décembre 1767. Le compte rendu que le *Mercure* donne de cette séance signale, en effet, après le *Fugit nox* de Boismortier, un concerto de violon joué par l'abbé Robineau[3]. En avril 1768, le journal écrit : « M. l'abbé Robineau fut applaudi dans un nouveau concerto de sa composition[4]. »

Puis, au début de décembre de la même année, les *Annonces* signalent *Six nouvelles Sonates à violon seul et basse*[5] qu'Alexandre Robineau dédie dans les termes suivants à M. d'Audibert de Lussan, chevalier commandeur de l'ordre de Malte :

« Monsieur,

« Je vous supplie d'agréer les prémices des talents que vos bontés ont fait naître. Quel bonheur pour moi, si le public, en encourageant le premier pas que je fais dans une carrière que votre générosité m'a ouverte, me juge digne des bienfaits dont vous m'avez comblé.

« Je suis, avec le plus profond respect et la plus vive reconnaissance, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« L'ABBÉ ALEXANDRE ROBINEAU[6]. »

Il résulte des termes de cette épître dédicatoire que M. d'Audibert de Lussan s'était intéressé au jeune violoniste et lui accordait un appui matériel et moral. Nous ne voyons donc pas trop sur quoi se fonde l'épithète d'amateur dont Fétis et, après lui, Eitner gratifient l'abbé Robineau, cette épithète étant prise dans le sens moderne, c'est-à-dire s'appliquant à un musicien qui ne tire pas argent de son talent. Robineau, muni d'un protecteur, comme la plupart des artistes du dix-huitième siècle, n'avait certainement pas les moyens de vivre en amateur. C'est peut-être sa qualité d'ecclésiastique qui a motivé la désignation de Fétis.

En janvier 1770, nouvelle annonce de *Nouvelles Sonates à violon et basse* de Robineau, toujours dédiées à Lussan, qui semblent les mêmes que celles de 1768, quoique les prix des deux recueils diffèrent[7].

Un peu plus tard, en avril 1770, l'abbé Robineau faisait paraître des *Concertos de violon à grand orchestre*, dont il adressait l'hommage à M. Bachelier, peintre du roi et directeur des écoles royales et gratuites de dessin ; c'étaient ces concertos que Robineau avait exécutés en 1768 au Concert spirituel[8]. Puis, on n'entend plus

1. M. Brenet, *loco cit.*, p. 297. Abel-Antoine Fanton mourut le 15 mai 1756.

2. Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 266.

3. *Mercure*, janvier 1768, p. 255.

4. *Ibid.*, avril 1, 1768, p. 203.

5. *Annonces*, 5 décembre 1768, p. 982.

6. *Sonates | A violon seul | Et Basse | Dédiées | A Monsieur | D'Audibert de Lussan | Chevalier Commandeur de l'Ordre de Malte | Composées Par | L'Abbé Alexandre Robineau* | Prix 6 livres | Gravées par P.-L. Charpentier, quay des Augustins. | A Paris, aux Adresses ordinaires de musique. A. P. D. R. Imprimées par Petitbled, père (Bib. du Conservatoire).

7. *Mercure*, janvier I, 1770, p. 174. Alors que le prix des « nouvelles Sonates » de 1768 était de 6 livres, celui des « nouvelles Sonates » de 1770 s'élève à 7 livres 4 sols. En 1770, Robineau habitait au palais Marchand.

8. *Concertos de violon à grand orchestre* dédiés à M. Bachelier, peintre du Roi et directeur des écoles royales et gratuites de dessin, composés par l'abbé Alexandre Robineau ; prix

parler du musicien, dont le nom cesse de paraître sur les programmes du Concert. L'abbé Robineau quitta la France à l'époque de la Révolution et mourut en Allemagne[1]. D'après le *Calendrier musical,* Robineau, en dépit de la qualification d'« amateur » que lui octroie Fétis, se livrait au professorat. Il figure, dans ce calendrier, à titre de « Profes-eur libre » demeurant rue des Vieilles Garnisons[2].

* * *

Un autre élève de Gaviniès, Paisible, sur le compte duquel des détails assez curieux parurent en 1783 dans le *Magazin der Musik* de Cramer, laissa aussi une brillante réputation[3].

On lit dans le *Mercure* de mai 1767 : « M. Paisible, élève de M. Gaviniès, a exécuté un concerto de violon de M. Toeski[4], d'une très grande difficulté, qui n'a rien pris sur la justesse du toucher, non plus que sur la vivacité de l'exécution, et qui a réuni beaucoup de suffrages en faveur de M. Paisible, intéressant d'ailleurs par sa jeunesse, et même par sa figure[5]. »

Ainsi, Paisible était joli garçon, en même temps qu'habile violoniste. Sur son origine, nous ne savons que ce que rapporte son biographe de Königsberg : Paisible serait né à Paris[6] d'une famille de petite bourgeoisie. Doué de dispositions précoces pour le violon, il fut confié au « père nourricier de l'école francaise de violon, Gaviniès ». Au bout d'un an, « Paisible égalait son maître, s'il ne le surpassait pas ». Mais celui-ci ne manifestait aucune jalousie des succès de son élève; un tel sentiment était incompatible avec la noblesse de sa nature. Loin de jalouser Paisible, Gaviniès se faisait un véritable plaisir d'aller l'applaudir au Concert spirituel et au Concert des Amateurs, lorsqu'il y jouait aux côtés de Capron et de Le Duc le jeune[7]. Bien plus, il lui procurait une situation auprès de la duchesse de Bourbon-Conti, situation qui ne tarda pas à le faire avantageusement connaître dans tout Paris[8].

Aussi, lorsque, en 1771, Paisible publie sa première œuvre, *Deux Concertos à violon principal,* que le *Mercure* annonce dans son numéro de novembre[9], il la dédie à sa protectrice.

9 livres. A Paris, chez Hugard de Saint-Guy, M[d] de Musique de S. A. S. Madame la Duchesse de Chartres, place du vieux Louvre, près l'Académie de Peinture, et aux adresses ordinaires de Musique. (*Avant-Coureur,* 16 avril 1770, p. 243. *Mercure,* mai 1770, p. 188.)

Les *Annonces* du 14 décembre 1769, en signalant les publications d'Hugard de Saint-Guy, à l'*Accord parfait,* écrivaient : « Dans peu, il donnera encore d'excellents *Concertos* de M. l'abbé Robineau. » (*Annonces,* 4 décembre 1769, p. 1035.)

De même, le 9 avril 1770, toujours à propos d'Hugard de Saint-Guy, l'*Avant-Coureur* insérait la note suivante : « On trouve chez le même marchand les nouveaux concertos de M. l'abbé Robineau qui ont été exécutés au Concert spirituel. » (P. 227.)

Le *Mercure* d'avril 1770 spécifiait que ces concertos avaient été exécutés au Concert spirituel (Avril II, 1770, p. 167).

1. Fétis, *Biographie universelle des musiciens,* t. VII, p. 278. R. Eitner, *Quellen-Lexikon* t. VIII, p. 260. D. Alard a publié la sonate en *fa* mineur de l'abbé Robineau dans ses *Maîtres classiques du violon* (n° 44).

2. *Calendrier musical* (1789), p. 303.

3. Cette biographie a paru sous la forme d'une *Lettre de ... Ri* du 5 août 1783, et datée de Königsberg. (C. Fr. Cramer, *Magazin der Musik,* 1783, pp. 1390-1394.)

4. Il s'agit de Toeschi.

5. *Mercure,* mai 1767, p. 190.

6. Fétis dit en 1745. Eitner reproduit cette dernière date (t. VII, p. 285), que l'on trouve d'ailleurs chez Gerber (t. II, p. 60).

7. Voir *Mercure,* avril II, 1771, pp. 182-183.

8. Cramer, *loco cit.,* p. 1391.

9. *Mercure,* novembre 1771, p. 170. *Annonces,* 25 nov. 1771, p. 932. Voici le titre de cet ouvrage : *Deux | Concerto | A Violon principal | Premier et second Dessus, Alto et Basse | Flûtes ou Hautbois et deux Cors | Dédiés | A son Altesse Sérénissime | Madame la Duchesse | De Bour-*

« Ces concerts, dit le journal, ont été exécutés avec le plus grand succès au Concert spirituel et au Colisée, et méritent la faveur du public. M. Paisible qui joue du violon, a une exécution brillante; nous ne doutons pas que sa composition ne fasse le même plaisir aux amateurs de la Musique[1]. »

De fait, Paisible interpréta ses concertos en 1772, 1773, 1775, et toujours avec le plus vif succès. On lui reconnaissait « un archet brillant et rapide[2] ». Le 8 décembre 1773, avec Guénin et le jeune Guérin, il exécute une symphonie concertante, « riche de chants agréables et de beaux effets d'harmonie », de ce Jean-Baptiste Davaux, « amateur distingué », dont les compositions concertantes connaissaient une grande vogue[3].

Ces œuvres écrites pour deux violons principaux, deux violons ripieni, alto, basse, hautbois et cors, permettaient la collaboration des violonistes les plus en renom de l'époque[4].

Il en était de même des symphonies concertantes de Cambini, dont nous avons déjà relaté le succès; au concert du 2 février 1775, Paisible, Guénin et Le Duc l'aîné jouaient un de ces ouvrages et faisaient « le plus grand plaisir[5] ».

Auparavant, le samedi 24 décembre 1774, Paisible se produisait, seul cette fois, dans un concerto de violon dont il était l'auteur[6]. Une des attractions de cet ouvrage consistait en différents Noëls que Paisible y avait introduits « avec beaucoup d'adresse et d'agrément ». Et le *Mercure*, complétant l'appréciation qu'il avait déjà donnée du talent de notre violoniste, vantait sa belle qualité de son : « Ce qui paraît décider le jeu de M. Paisible, c'est une belle qualité de son, franche et décidée[7]. »

Enfin, le *Mercure* de juillet 1776 annonçait l'œuvre III de Paisible, *Six Quatuors dialogués* pour instruments à archet, dont le musicien adressait l'hommage à M. Savalette de Langes[8]. Ajoutons que Paisible figurait parmi les 217 musiciens qui soutenaient les intérêts de Peters comme éditeur de musique[9].

bon | *Composés* | *Par M. Paisible* | *Œuvre Ier* | Gravés par Mme Annereau | Prix 7 livres 4 sols | A Paris, chez | l'Auteur, rue de Richelieu, aux petites Ecuries de Feue Mme la Duchesse d'Orléans | Le Sr Bailleux, Md de Musique, ordinaire de la Chambre et Menus plaisirs du Roy, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or | Et aux Adresses ordinaires de Musique. | A Lyon, chez les Marchands | De l'Imprimerie de Richomme. Ecrit par Ribière. — Ces concertos furent annoncés une seconde fois, chez Bouin, dans le *Mercure* de juin 1775, pp. 194-195, et dans les *Annonces* du 22 mai 1775, p. 520, qui expliquent pourquoi on a procédé à une nouvelle édition de cet ouvrage : « Ces 2 *Concerto*, disent les *Annonces*, ayant été mis au jour pendant l'absence de l'Auteur, il s'y est trouvé des fautes assez considérables pour en empêcher l'exécution. Il vient d'en faire une correction très exacte, et ce n'est qu'à l'adresse indiquée ci-dessus qu'on en trouvera des exemplaires corrigés. »

1. *Mercure*, novembre 1771, p. 171.
2. *Mercure*, avril II, mai 1772, p. 155; janvier I, 1773.
3. *Ibid.*, janvier I, 1774, p. 180.
4. Les symphonies concertantes de Davaux étaient si goûtées que Clément en arrangea quatre pour forte piano avec violon et basse. J.-N. Bouilly a dit de Davaux : « Davaux, créateur de la symphonie concertante... » (*Mes Récréations* [1837], t. III, p. 241.)
5. *Mercure*, mars 1775, p. 149.
6. D'après Fétis et Eitner, l'œuvre II de Paisible consisterait en *Six Quatuors* pour instruments à archet publiés à Londres.
7. *Mercure*, janvier I, 1775, pp. 180-181.
8. *Ibid.*, juillet I, 1776, p. 210; *Annonces*, lundi 1er juillet 1776, p. 638 : *Six Quatuors dialogués pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés à M. Savalette de Lange par M. Paisible, Œuvre III*, prix 9 livres. Chez Bouin, rue Saint-Honoré, au Gagne-petit.

Charles-Pierre Savalette de Langes figure sur l'Almanach royal de 1783 comme Garde du Trésor royal; il demeure alors rue Saint-Honoré, au-dessus des Jacobins. Il avait été maître des requêtes et intendant de Tours. Voir sur lui, sur son fils et sur l'extraordinaire Mlle Savalette de Langes, l'ouvrage de Lenôtre, *Paris révolutionnaire, Vieilles maisons, vieux papiers*, t. I, pp. 91 et suiv.

9. M. Brenet, *Les Débuts de l'abonnement de musique* (*Mercure musical*, 15 oct. 1906, p. 269).

A partir de 1776, on ne rencontre plus son nom sur les programmes du Concert spirituel, et il est probable que c'est vers cette époque que, suivant son biographe allemand, le violoniste parisien, mis en congé par la duchesse de Bourbon, parcourut la France, puis l'Alsace, les Pays-Bas et l'Allemagne, d'où il gagna Saint-Pétersbourg. Partout, il ne connut que le succès, et un succès que son violon ne lui ménageait pas à lui tout seul. Le sieur xx Ri énumère, en effet, parmi les séductions de Paisible, la « noble façon de penser » qui lui assurait l'amitié de tous ceux qui l'approchaient, et aussi son « joli visage », auquel il dut de nombreuses aventures féminines.

A Pétersbourg, Paisible parut deux fois en public; il aurait vivement désiré se faire entendre de l'impératrice Catherine, mais Lolli occupait la place et l'occupait solidement, de sorte que, déçu dans son espérance, notre homme s'engagea auprès d'un certain comte Sxx qui l'emmena à Moscou[1]. Seulement, ce grand seigneur ne déliait pas facilement les cordons de sa bourse et se bornait à assurer à son protégé le boire et le manger. Paisible chercha donc à se tirer d'affaire par ses propres moyens; mais de nouvelles déceptions l'attendaient; les deux concerts qu'il donna, au lieu de remplir de roubles son escarcelle, ne lui permirent même pas de couvrir ses frais. Des dettes considérables pesaient lourdement sur lui, et l'affectèrent profondément. Doué d'un vif sentiment de l'honneur, Paisible souffrait cruellement d'une pareille situation. En vain lui proposa-t-on de donner des leçons, afin d'accroître ses ressources; mû par un amour-propre exagéré, le violoniste refusa et retourna à Pétersbourg. Là, il s'en va chez le conseiller secret Krok, dont la femme possédait une réputation de dilettante émérite, et il y déjeune; durant tout le repas, son visage reflétait la plus complète désolation. Le soir, on l'invite à une réunion, mais il s'excuse, prétextant de violentes douleurs de tête et il rentre à son domicile. Soudain, une détonation éclate. Paisible venait de se tirer un coup de pistolet à bout portant; il gisait dans sa chambre, la tête fracassée; sa cervelle avait jailli sur la muraille[2]. Sur une table, il laissait une lettre d'adieux particulièrement affectueuse pour ses amis, et par laquelle il les priait de vendre son violon, sa montre et ses vêtements afin de se procurer une somme suffisante pour payer ses dettes. Or, celles-ci ne s'élevaient qu'à 1700 roubles, et les objets laissés par Paisible valaient bien davantage.

Cette mort tragique causa une impression pénible. On entendait d'aimables « farceurs » raconter que si 10 000 roubles avaient pu sauver le pauvre violoniste, ils se seraient fait un plaisir de les lui verser. N'empêche, ajoute le biographe de Königsberg, que, de son vivant, on trouvait toujours d'excellentes raisons pour ne pas lui en payer 50[3]. Paisible laissait d'unanimes regrets.

II

La seule œuvre de l'abbé Robineau qui nous soit parvenue est son recueil de *Sonates* de 1768-1770.

Sonates à Violon seul et Basse (1768-1770).

1. *Magazin der Musik*, 1783, p. 1392.
2. *Ibid.*, p. 1393.
3. *Ibid.* Le biographe termine sa notice en disant qu'il en tient les détails de la bouche de Paisible lui-même jusqu'au retour à Pétersbourg. Les circonstances de sa mort lui ont été rapportées par les voisins du musicien (p. 1394).
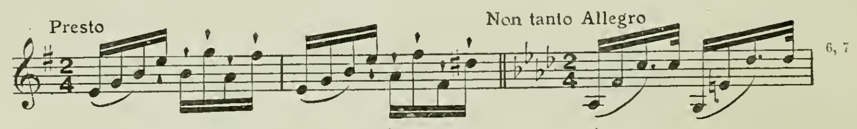
Morphologie. — Ce recueil comprend six sonates écrites en trois mouvements, et débutant toutes par une pièce d'allure assez modérée : *Non tanto Allegro, Allegretto, Andantino con moto;* le morceau placé au centre de la composition consiste généralement en un *Adagio* ou un *Largo*. Le romantisme, qui déjà s'empare de la musique, inspire l'*Andante Nocturno* 3/2 de la Sonate VI en *si* bémol. Quant aux mouvements terminaux, ils appartiennent, soit à la catégorie des pièces vives (*Allegro, Presto*)[1], soit à celle des *Menuets*[2]. La Sonate VI se clôt par un *Menuet varié* avec cinq variations.

Les pièces médianes adoptent tantôt la tonalité du relatif, tantôt celle de la dominante, tantôt le mineur sur la même tonique, tantôt la tonalité générale[3]. L'*Adagio* de la Sonate III reçoit la forme *Lied*.

Thématique et composition. — Frisé à l'extrême, encombré de triolets furtifs, de mordants, de trilles, le style de Robineau est éminemment violonistique et agencé pour mettre en relief la virtuosité de l'exécutant. Toutefois, on retrouve dans ce dédale d'ornements et de passages brillants quelques traces d'émotion, quelques vestiges de la manière large et pensive de Gaviniès, comme, par exemple, dans le début de l'*Adagio* ci-après :
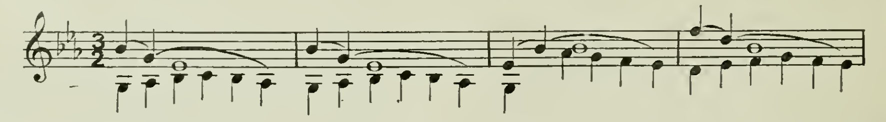

[4]

A l'imitation de son maître, Robineau cultive l'intervalle d'octave qui confère à sa mélodie une élasticité, un rebondissement d'effet parfois fort heureux[5]. Il aime, dans les pièces agogiques, les départs en arpèges si pleins d'entrain et d'allant :



[6, 7]

et, en imposant à ces pièces animées un type à peu près constant de figurations qui se maintiennent durant toute l'étendue de celles-ci, il leur confère un peu un facies d'études. Plusieurs d'entre elles annoncent les *Études* de Kreutzer. La mode est alors à l'emploi très fréquent de pédales graves ; on utilise la sonorité profonde et méditative de la quatrième corde, sonorité à laquelle Viotti portera tant d'attention. C'est ainsi que Robineau, dans l'*Andante Nocturno* de sa Sonate VI, qu'il prescrit de jouer « avec onction », soutient un dessin persistant de trois notes de l'ondulation mystérieuse de six noires situées au grave :



De même, il relèvera la sonorité d'une série de sixtes avec notes de basse

1. Sonates I, II, III, V.

2. Sonates IV, VI.

3. Les mouvements lents des Sonates IV et V ne comportent aucun changement tonal.

4. *Adagio* 3/4 de la Sonate III.

5. *Andantino* 3/8 de la Sonate II.

6. *Presto* 2/4 de la Sonate II.

7. *Non tanto Allegro* 2/4 de la Sonate III. Viotti se sert d'une formule de départ analogue dans la 3e variation du *Minuetto* de la Sonate VI de son 1er Livre.
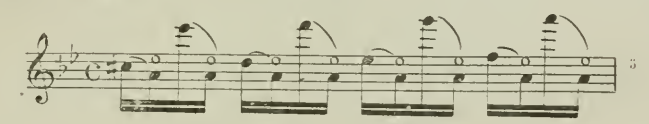
profondes, de la saveur pimentée de dixièmes[1]. A sa mélodie, il adjoint une dynamique extrêmement attentive; on le sent préoccupé d'effets expressifs, de nuances éteintes, d'attitudes lasses; il termine souvent *morendo*. La troisième variation du *Menuet* terminal de la Sonate VI porte comme indication : « Imitant la voix humaine, avec onction. » Cet ecclésiastique affectionne tout particulièrement le mot « onction ».

Le bithématisme et la réexposition ont droit de cité dans toutes les sonates de Robineau, et en tête du développement, le matériel thématique cesse de se plier à la vieille habitude de la transposition à la dominante[2].

Technique. — Robineau a su profiter des leçons de son maître, et sa technique est celle d'un violoniste consommé. Non seulement il se jette vers l'aigu avec une *bravura* empanachée[3], mais encore il manie avec maîtrise la double corde :



réalise de difficiles batteries sur deux cordes :



et lance des traits en *staccato* et en doubles cordes :



Brillant virtuose, l'abbé Alexandre Robineau annonce clairement la venue imminente de Viotti.

*
* *

De Paisible, nous ne connaissons que les deux concertos conservés à la Bibliothèque du Conservatoire :

Deux Concertos à Violon principal, Premier et second Dessus, Alto et Basse, Flûtes ou Hautbois et deux Cors, Œuvre Ier (1771).

Morphologie. — Tous deux sont en trois mouvements d'identique dénomination : *Allegro, Adagio con expressione, Rondeau*[7]. Ce sont des compositions très sonores auxquelles la participation d'un puissant orchestre assure une belle ampleur.

L'*Allegro* initial du premier Concerto en *ré* majeur comprend trois groupes T.-S., avec un point d'orgue du violon principal à la fin du troisième *Solo*; il ne se divise point en reprises. Dans l'*Allegro* par lequel s'ouvre le deuxième Concerto,
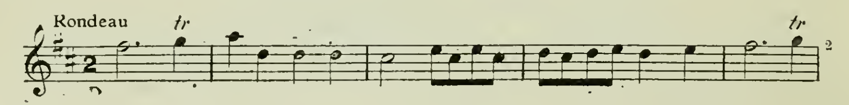
1. *Largo assai* ₵ de la Sonate IV.
2. Voir les Sonates I, III, IV.
3. *Allegretto* ₵ de la Sonate VI.
4. *Allegretto* 2/4 de la Sonate II.
5. *Allegretto* ₵ de la Sonate VI.
6. *Non tanto Allegro* 2/4 de la Sonate III.
7. L'*Allegro* initial du 2e Concerto porte l'épithète de *Maestoso* qui, du reste, conviendrait tout aussi bien à l'*Allegro* du 1er.

en *fa* majeur, la répartition du *Tutti* et du *Solo* s'affirme un peu plus complexe, puisque ici le *Solo* intervient quatre fois, comme dans le *Rondeau* final de ce concerto, tandis que le morceau de même dénomination par lequel se termine le premier Concerto comporte seulement deux interventions du *Solo,* avec, chaque fois, un point d'orgue du violon principal.

Les *Adagio con expressione,* chargés de représenter, dans chacun de ces ouvrages, l'élément *chant,* se construisent de façon assez dissemblable, en dépit de leur titre commun. Il y a deux *Soli* dans le premier, et c'est sur le *Solo* que cet *Adagio* prend fin; au contraire, l'*Adagio* du deuxième Concerto ne contient qu'un seul *Solo* encadré par deux *Tutti.* Ces deux mouvements lents se développent dans le ton de la sous-dominante et de la dominante; le premier est en *sol* majeur (sous-dominante), et le deuxième est en *ut* majeur (dominante). Tous les mouvements des concertos présentent cette particularité d'adopter uniquement des mesures binaires. On voit qu'au point de vue de la distribution des *Tutti* et des *Soli,* les concertos de Paisible sont apparentés de très près à ceux de Gaviniés et de Le Duc.

Thématique et composition. — La thématique de Paisible apparaît ferme et sobre, ignorante des ruchages et des bigarrures que nous venons de signaler dans celle de Robineau. La manière du violoniste se rapproche davantage de celle de Gaviniès, sans atteindre à la largeur de style du vieux maître. Comme ce dernier et comme son condisciple Robineau, Paisible emploie volontiers le *Vorhalt* descendant et les intervalles d'octave, d'où sa mélodie revêt une allure ferme et en même temps assouplie[1].

Il fait aussi usage de thèmes à notes répétées, thèmes pimpants, lestement troussés :



Le matériel thématique exposé par le *Tutti* est toujours repris par le *Solo* qui procède sur ce matériel à un travail de variations fort simple, en le transportant à l'aigu. Travail en triolets, en doubles cordes, batteries, arpèges, Paisible fait état de tous ces artifices, sans en diminuer la banalité. Dans les pièces qui se terminent par les soins du *Tutti,* celui-ci procède à la réexposition.

Peu de choses à dire sur le jeu des modulations, qui ne s'écarte guère des règles alors en usage. Ainsi (Concerto I), l'*Allegro* initial offre les dispositions tonales qui suivent :

1er Solo. — Tonique, dominante, brève incursion au relatif mineur de la dominante. Cadence à la dominante.

2e Solo. — Dominante, s'engage dans les tons de *mi* et *si* mineurs, et cadence en *si* mineur, relatif mineur de la tonique.

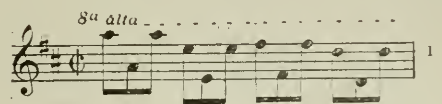
3e Solo. — Tonique, relatif mineur de la tonique, dominante, cadence à la tonique.

Les *Soli* sont très développés, alors que les interventions du *Tutti* peuvent être fort courtes, ainsi qu'on peut le constater dans l'*Allegro* du deuxième Concerto.

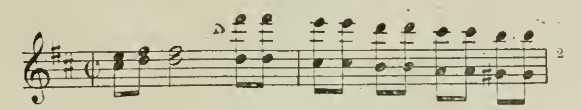
1. *Adagio* C du Concerto I. — *Allegro* C idem (Début d'un 2e thème exposé par le *Tutti*).
2. *Rondeau* 2 du même Concerto.

certo, où les troisième et quatrième *Tutti* comprennent seulement deux et quatre mesures.

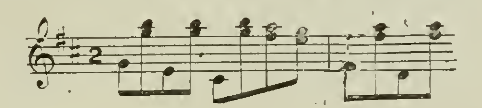
Technique. — Paisible est un adroit violoniste qui connaît bien le manche de son instrument; il exécute des traits haut perchés et des batteries octaviées situées à l'aigu :



Il lance dans les *Allegros* des traits en dixièmes :



et effectue des batteries avec doubles cordes et passages de corde :



Théodore-Jean Tarade.

I

Théodore-Jean Tarade naquit à Paris le 1er novembre 1731, de Jean-Baptiste Tarade, bourgeois de Paris, et de Marie-Jeanne Girard, « maîtresse couturière », dont il fut l'unique fils. Il avait trois sœurs, Charlotte-Françoise, qui épousa un sieur Duranger, employé de la Compagnie des Indes à Rochefort, Jeanne, mariée à Louis Leloup, tailleur à Paris, rue de la Corne, et Anne-Madeleine, qui n'était pas mariée au mois d'août 1760[4].

Théodore-Jean Tarade entra à l'orchestre de l'Opéra en 1751[5], et figure à cette époque sur l'état des symphonistes qui ont pris part aux bals donnés par l'Académie royale de musique de novembre 1750 à février 1751. Pour vingt bals, il touche 80 livres et 11 livres de pain et vin, soit en tout 91 livres[6].

A l'orchestre du théâtre, il reçoit en 1751-1752 un salaire de 500 livres, et cinq ans plus tard, il fait partie des violons à 600 livres[7].

Son nom apparaît pour la première fois le 11 avril 1754, au Concert spirituel, où il débute en interprétant un concerto de violon de Mondonville. C'était donc déjà, à cette époque, un instrumentiste de talent[8].

Tarade, qui habitait chez ses parents, contribuait avec sa mère à l'entretien

1. *Allegro* ₵ du Concerto I.

2. *Ibid.*

3. *Rondeau* 2 du Concerto I.

4. Arch. nat., O¹624, n° 38. Il ne naquit donc pas à Château-Thierry, ainsi que Vidal le répète après Fétis (t. II, p. 320). *Convention et Délaissement,* 28 août 1760. Minutes de Me Poisson, notaire à Paris.

5. Et non pas en 1749, comme le dit Vidal. Campardon donne la date exacte (*L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle,* t. II, pp. 302-303).

6. Arch. Opéra, *Émargements,* 19.

7. *Ibid.*, A²¹.

8. *Mercure*, mai 1754, p. 186. Il joue un concerto de violon le 7 avril 1755 (*Ibid.*, mai 1755, p. 184).

du ménage commun. Un acte du 28 août 1760 nous apporte quelques renseignements sur la vie que menait cette modeste famille.

Mme Tarade la mère, tombée malade en 1755, était morte le 3 décembre 1756, après être restée alitée seize mois. De ses quatre enfants, sa fille Charlotte-Françoise, femme Duranger, était morte, laissant un fils mineur, Louis-Pierre Duranger. Théodore-Jean, Mme Leloup et Anne-Madeleine Tarade, héritiers chacun pour un quart de leur mère, passaient, avec Jean-Baptiste Tarade, un acte de délaissement, dans lequel ils déclarent « que ça a toujours été, par les fruits du travail de ladite feue Marie-Jeanne Girard, en qualité de maîtresse couturière, que ce sont faits les frais de son ménage avec ledit sieur son mari, comme loyers, dépense de bouche et entretien et autres, que, lorsque la demoiselle Tarade étant tombée malade en 1755, sa maladie les avoit privés non seulement des ressources que lui procuraient ses ouvrages, mais leur avoit encore occasionné des dépenses extraordinaires et consommé plusieurs effets ». Théodore-Jean payait pension à ses parents, et « les avait aidés dans leur situation autant que ses facultés le lui avaient permis », et cela, sans tenir état de ses déboursés, « son objet, dans ce temps, n'ayant été que de procurer à sa mère des secours dont elle avait besoin, et n'ayant envisagé, pour lors, que le rétablissement de sa santé ».

Après la mort de Mme Tarade, aucun inventaire ne fut dressé, et ses meubles étaient restés en possession de Tarade père, que son fils avait non seulement nourri, mais encore « habillé de deuil et entretenu de tout ». De sorte qu'il était dû à Théodore-Jean, en outre de la pension qu'il payait à son père, depuis le 3 décembre 1756, à raison de 300 livres par an, les frais d'habillement et d'entretien de celui-ci, frais auxquels s'ajoutait le montant des avances faites par Tarade fils, pendant la maladie de sa mère.

Toutes ces créances réunies dépassaient de beaucoup la valeur des meubles et effets laissés par Mme Tarade; par la convention du 28 août 1760, Jean-Théodore obtenait, avec le consentement de ses sœurs, que son père lui abandonnât les meubles et effets en question, pour le couvrir d'une partie de ses avances.

L'estimation des meubles de la communauté Tarade-Girard se montait à la pauvre somme de 1104 livres; elle comprend une tapisserie de Damas, un lit d'étoffe couleur olive, estimé 200 livres, neuf aunes de tapisserie de verdure d'Auvergne, estimées 150 livres, quelques glaces, « quatre mauvais tableaux » prisés 9 livres; puis, ce sont les objets de ménage et la bien modeste garde-robe de la défunte, dont quatre robes et des manteaux de lit[1]. Nous donnons, ci-après, un fac-similé de la signature de Théodore-Jean Tarade, à cette époque :

Tarade

Tarade ne parut sur les programmes du Concert spirituel qu'après la mort de sa mère; le 19 mai 1757, jour de l'Ascension, il joua avec Lemière « un duo de

1. Acte du 28 août 1760, cité ci-dessus.

violon qui fut très applaudi[1] ». Le 15 août, nouveau duo de Tarade et Lemière[2]. Notre violoniste figure parmi les seconds violons du Concert spirituel jusqu'en 1764, mais il cessa de se faire entendre en soliste à partir de 1757[3].

Tarade débuta, comme compositeur, par un opéra-comique en un acte que les comédiens italiens représentèrent pour la première fois, le 15 juillet 1765, sous le titre de *La Réconciliation villageoise*[4]. La première idée du livret ne revenait pas à Poinsinet, ainsi qu'il résulte d'un passage du *Mercure* de septembre 1765; Poinsinet en avait seulement remanié les paroles : « On lit, à la tète de cette pièce, une préface de M. Poinsinet par laquelle on apprend qu'il n'est point l'auteur de la première idée de l'ouvrage; qu'il a été obligé de le refondre en entier, pour faire plaisir au musicien (M. Tarade), entre les mains duquel le premier auteur l'avoit abandonné, avec permission d'en faire tel usage qu'il voudroit[5]. »

Ce « premier auteur » n'était autre, d'après les *Anecdotes dramatiques*, que La Ribardière, auteur des *Aveux indiscrets*[6]. La pièce eut du succès : « Cette nouveauté fut bien reçue du public; la musique en est agréable et convient fort bien au genre léger de spectacle auquel elle est adaptée[7]. » A la première représentation, les spectateurs réclamèrent l'auteur : « Celui de la musique parut seul, et de crainte qu'on ne le prît pour celui des paroles, il portait sous son bras toute la partition de la musique[8]. » Ainsi, Tarade tenait à n'être confondu ni avec Poinsinet, ni même avec la Ribardière; il y a là un amusant exemple d'amour-propre de musicien.

La *Réconciliation villageoise* était dédiée par Tarade à Papillon de La Ferté, contrôleur général de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du roi, en des termes qui témoignent de la bienveillance que ce potentat musical marquait au violoniste :

« Monsieur,

« Je me fais un devoir de vous prier d'agréer l'hommage de ce premier fruit de mes travaux. C'est pour ainsi dire, sous vos yeux, qu'il a pris naissance; c'est vous qui avès bien voulu m'encourager à essayer mes talens, pour procurer à la Cour et au Public de noûveaux amusemens dans un genre qui paroit leur plaire. Heureux, si je pouvais remplir vos vues à cet égard, et vous donner, par de nouveaux efforts, des témoignages assurés du Respect avec lequel je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« TARADE[9]. »

Au cours de l'été 1771, Tarade, comme beaucoup de musiciens, avait des démêlés avec son propriétaire. Celui-ci répondait au nom sonore et cocasse de Cocatrix d'Azor ou Dazor, et avait loué au violoniste, moyennant 250 livres par

1. *Mercure*, juin I, 1757, p. 181.
2. *Ibid.*, septembre 1757, p. 190.
3. Toutefois, jusqu'en 1769, il figure parmi les 2es violons de l'orchestre du Concert (*Les Spectacles de Paris*).
4. *Mercure*, août 1765, p. 189.
5. *Ibid.*, septembre 1765, p. 194.
6. *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 120.
7. *Mercure*, août 1765, p. 189.
8. *Anecdotes dramatiques, loco cit.*
9. Voici le titre de cette pièce : *La | Réconciliation | Villageoise | Comédie en un acte | Dédiée à Monsieur | Papillon de la Ferté | Intendant des Menus Plaisirs de Sa Majesté | mise en musique | Par M. Tarade | Les Paroles par Mr Poinsinet | Représentée pour la 1re fois à Paris par les Comédiens italiens, le 15 juillet 1765* | Prix 12 livres. Gravée par Gérardin. Paris, Leclerc (1765). A Lyon, M. Castaud. Imprimé par Courbet.

an, à dater du 1er juillet 1770, un appartement dans la maison qu'il occupait rue Mouffetard, paroisse Saint-Médard. Les époux Dazor, pour un motif des plus futiles, se livraient contre leur locataire à des brimades variées. Bien que Tarade eût payé tous ses termes échus, le sieur Cocatrix et sa femme ne cessaient de répandre contre lui les bruits les plus fâcheux. A les entendre, il était sur le point de faire banqueroute et vendait peu à peu tous ses meubles. Mais leur malveillance ne s'arrêtait pas à ces calomnies; ils avaient imaginé de faire apposer une serrure à la porte de l'allée de la maison, et de ne point donner de clef à Tarade, alors que les autres locataires en recevaient chacun une.

Le 23 juin, Tarade invite à souper quelques parents et quelques amis; lorsque ceux-ci veulent sortir vers 10 h. 3/4, ils trouvent porte close; à plusieurs reprises, on appelle Dazor et sa femme, qui finissent par apparaître à leur fenêtre et se refusent formellement à ouvrir la porte, sous prétexte qu'il était trop tard, et en insinuant qu'ils avaient leurs raisons pour ne pas confier de clef à Tarade. Voilà donc les malheureux invités prisonniers; seule, la rentrée d'un autre locataire, sur le coup de minuit, vint mettre un terme à leur réclusion.

On conçoit, sans peine, la vive irritation que le musicien ressentit de cette mauvaise plaisanterie. Il porta plainte le lendemain contre les époux Dazor, et indiqua la raison de la persécution dont il était victime. Ses propriétaires désiraient simplement rentrer en possession du jardin loué à Tarade, parce qu'il l'avait considérablement embelli. Et voilà un nouvel exemple du goût que les musiciens manifestent à l'horticulture; Tarade, en philosophe, cultivait son jardin[1].

C'est vers cette époque que Tarade commença à publier ses œuvres de violon.

Le 30 avril 1773, une demoiselle Girard[2], qui à la profession de marchande de musique joignait celle de graveuse, prenait un privilège général de six ans, à dater du 6 avril, à l'effet de publier des compositions de Mathias Vento, Tarade, Félix, Hullmandel et Quantz. Tarade fit paraître chez Mlle Girard, rue du Roule, à la Nouveauté, un recueil d'airs connus pour deux violons ou pour un seul, sous le titre de *Premier Recueil des plus beaux Airs, varié pour deux violons ou pour un seul,* dans lequel il insère, en tête, la célèbre *Romance* de Gaviniès, puis le thème des *Folies d'Espagne*, illustré naguère par Corelli, sa propre *Romance* avec trois variations, et diverses autres mélodies[3]. Peut-être, les duos de violon qu'il exécuta au Concert spirituel avec Lemière figuraient-ils au recueil dont il s'agit[4]. Celui-ci offre un intérêt particulier en ce qu'il nous a conservé la *Romance* de Gaviniès qui, chose singulière, n'est pas représentée dans l'œuvre gravé du grand violoniste. Tarade nous a donc rendu un service précieux en introduisant cette pièce célèbre dans son recueil de 1773. On se rappelle qu'Alexandre Dun publiait dès 1765 la *Romance* de Gaviniès avec des variations. Mais sa version ne nous est pas parvenue, tandis qu'avant Tarade, l'organiste Balbastre avait donné la fameuse *Romance,* sous le titre de *Musette de Gavigné*[5].

1. Arch. nat., Y, 11697. E. Campardon, *L'Académie royale de musique au dix-huitième siècle*, t. II, pp. 302-303.

2. M. Brenet, *La Librairie musicale en France*, p. 460.

3. *Premier Recueil* | *Des plus beaux Airs* | *et La Romance* | *De M. Gavignès* | ... | *Varié pour deux violons ou pour un seul* | *Par M. Tarade* | *Ordinaire de l'Académie royale de musique.* | Prix 3 livres | A Paris | Chez Mlle Girard, Mde de Musique, rue du Roule, à la Nouveauté. Chez Mlle Castagnery, rue des Prouvaires. Mlle Girard sculpsit.

4. Ces duos furent exécutés en mai et août 1757.

5. Bib. nat. Recueil manuscrit Vm7 2018.

Puis il mettait en vente, pour le prix de 1 livre 16 sols, chez Frère, marchand de musique, passage du Saumon, un *Recueil d'airs connus et autres variés* qu'il intitulait *Les Amusemens d'un violon seul*[1], et qui présente cette particularité d'être écrit pour le violon sans accompagnement. L'ouvrage appartient, en outre, à la catégorie des arrangements et variations d'airs connus si goûtés alors. Tarade le dédiait « aux Amateurs », qui retrouvaient là, entre autres airs, trois pièces sur lesquelles s'exerçait, infatigable, l'ingéniosité décorative des musiciens, le *Menuet* de Franck[2], l'air des *Sauvages* de Rameau et l'inévitable *Menuet* d'Exaudet, muni de cinq variations.

L'année suivante, au mois de juin, la *Gazette de Littérature* annonçait de lui un traité pédagogique : *Nouveaux Principes de Musique et de Violon par M. Tarade, ordinaire de l'Académie royale de Musique*[3], traité que cite Cartier dans son *Art du violon*[4].

A une époque que nous n'avons pas pu préciser, Tarade avait épousé une demoiselle Françoise-Madeleine Dutartre, qui exerçait la profession de marchande de musique; après son mariage, il travailla de concert avec sa femme à l'exploitation du fonds de commerce de celle-ci, tout en donnant des leçons de violon et en continuant son service à l'Opéra, où il fut mis à la retraite en 1776, avec une pension de 400 livres[5].

Mais le ménage Tarade, qui habitait alors rue Coquillière, ne tardait pas à faire de mauvaises affaires, et se voyait contraint, au mois de février 1777, de déposer son bilan au greffe des consuls[6]. Il ne comptait pas moins de 85 créanciers, dont le montant global des créances s'élevait à la somme de 32 161 livres 8 sols. Quant aux « dettes actives », c'est-à-dire aux sommes dues à Tarade, elles ne formaient qu'un total de 2885 livres 8 sols, et comprenaient, entre autres créances, une somme de 336 livres 8 sols due par le beau-frère du musicien, Duranger, commis à la Compagnie des Indes, et 1500 livres comprenant le montant des leçons non payées par divers élèves, ainsi que des fournitures de musique et d'instruments.

Au passif de Tarade venaient encore s'ajouter 23 000 livres provenant de pertes de commerce, de dépenses faites à l'occasion de maladies de Mme Tarade, enfin de frais divers résultant des secours qu'il avait accordés à ses parents (père, mère, sœur et neveux).

L'actif comprenait, en mobilier, les meubles meublants évalués à 3 000 livres, le linge, les hardes et autres effets, presque tous entre les mains de prêteurs à gages et prisés 4 000 livres, enfin la valeur des marchandises existant dans la boutique, soit 2 200 livres. Le montant de l'actif en mobilier s'élevait donc à 9 200 livres. En outre, Tarade comptait à son actif sa pension de l'Opéra de 400 livres, encore qu'elle fût saisie par divers créanciers, et les prétentions que sa

1. Bib. du Conservatoire (s. d.) : *Les Amusemens | d'un violon seul | ou* [2] *Recueil d'airs connus et autres variés | Par M. Tarad | Dédiés aux Amateurs.* |

L'on a contrefait cet ouvrage; celui-cy est le vrai, et l'autre est imparfait. | Prix 1 livre 16 sols.

A Paris (s. d.) Chez Frère, Marchand de Musique, Passage du Saumon. A. P. D. R. — Le 2 entre crochets a été imprimé après coup.

2. Il est difficile d'identifier ce Franck. C'est peut-être Johann Wolfgang ou Joseph I. (Cf. Eitner, *Quellen-Lexikon,* t. IV, pp. 52-53.)

3. Le prix en était de 9 livres. *Gazette de Littérature,* 21 juin 1774, p. 8.

4. Cartier, *L'Art du violon,* p. 8.

5. Arch. nat., O¹624.

6. Arch. Seine, 115. *Bilans. Bilan du 7 février 1777.*

femme pouvait exercer sur diverses successions à venir de cousins germains s'évaluaient à 20 000 livres, de sorte que, l'actif, tant en mobilier qu'en prétentions, s'élevait à 32 485 livres 8 sols, alors que le montant global du passif se chiffrait par 55 161 livres 8 sols[1].

En 1783, Tarade habitait rue Saint-Honoré, à côté de l'hôtel d'Aligre[2] à la Lyre d'Orphée; mais le musicien n'allait pas tarder à quitter Paris, puisque, le 4 octobre 1785, nous le trouvons installé à La Flèche, où il était professeur de violon au Collège royal. Il se faisait, en effet, délivrer à cette date, et afin de pouvoir toucher les arrérages de sa pension de l'Opéra, le certificat de vie ci-après :

« Nous, Jacques-Denis Busson, Conseiller du Roy, Lieutenant général de la sénéchaussée et siège présidial de La Flèche, certifions que le sieur Théodore-Jean Tarade, premier maistre de violon du Collège Royal de cette ville, y demeurant, ancien violon de l'Opéra de Paris, pensionné, né le 1er novembre 1731, et vivant, pour s'êstre, ce jour, présenté devant nous, en foy de quoy, luy avons délivré le présent qu'il a signé avec nous. Donné en notre hôtel, à La Flèche, le 4 octobre 1785.

« *Signé :* J.-T. TARADE. — BUSSON[3]. »

Tarade mourut à La Flèche le 14 septembre 1788, à l'âge de cinquante-sept ans. Il fut enterré le lendemain dans le cimetière de cette paroisse[4].

Tarade toucha les quartiers de sa pension jusqu'au quartier de juillet 1788[5]. Les *Tablettes de Renommée des Musiciens* lui attribuent, outre son traité de violon, une méthode de clarinette[6].

II

Ainsi que nous venons de le voir, Tarade a publié aux environs de 1773 deux ouvrages de violon :

I. *Premier Recueil des plus beaux Airs et la Romance de M. Gavignès* (sic), *varié pour deux violons ou pour un seul* (1773).

II. *Les Amusemens d'un violon seul ou* [2] *Recueil d'airs connus et autres variés* (s. d.) [vers 1773].

A ces deux ouvrages, il convient d'ajouter une méthode de violon parue en 1774, sous le titre de : *Nouveaux Principes de Musique et de Violon.*

Le principal intérêt du premier recueil consiste à nous avoir conservé la fameuse *Romance* de Gaviniès dont nous reproduisons ici le texte d'après Tarade :

1. Tarade avait constitué, à l'occasion du dépôt de son bilan, Jean-Baptiste Barthélemy pour son procureur spécial. — *État général des Dettes Passives et Actives du sieur Théodore-Jean Tarade, musicien pensionnaire de l'Académie Royale de Musique, et de Dlle Françoise-Madelaine Dutartre, son Epouse, Elle Marchande de Musique, Demeurants à Paris Rue Coquillière.*

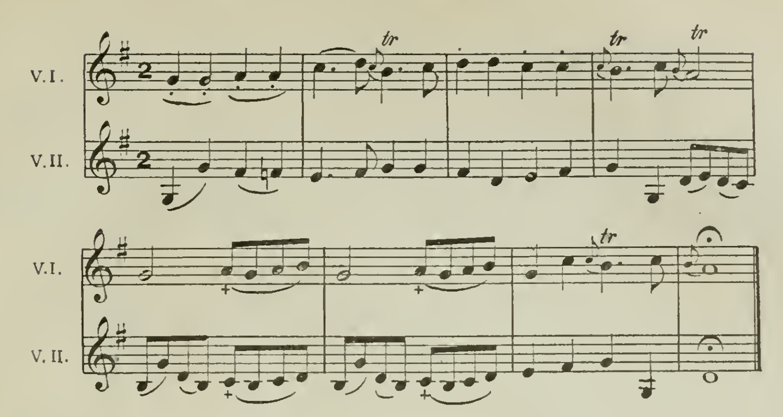
2. *Almanach musical,* 1783, 2e partie, p. 41.

3. Arch. Opéra, *Pensions,* A28.

4. « Le quinzième jour de septembre 1778, a été inhumé dans le cimetière de cette paroisse, le corps du sieur Théodore-Jean Tarade, musicien, époux de demoiselle Françoise Dutartre, sa veuve, décédé d'hier, âgé de cinquante-sept ans; la sépulture s'est faite en présence des soussignés. Signé : Richard, prêtre, J. Lochevy, vicaire, et Milscent, curé. » (*État civil de la Flèche. Décès,* année 1788, fo 12.) Le *Calendrier musical* de 1789 porte : « Tarade, actuellement en province. » (P. 283.)
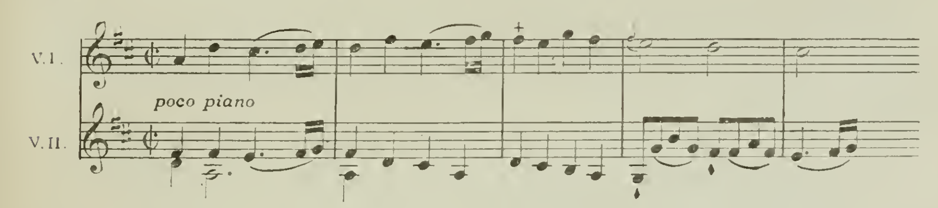
5. Arch. nat., O1624.

6. *Tablettes de Renommée des Musiciens* (1785).



Tarade écrit quatre variations sur cette *Romance,* dont la première en doubles cordes, avec doubles trilles; dans la seconde variation, les deux violons se partagent l'exposition de la mélodie. A noter la dynamique, très soignée; on voit la série de nuances suivante : *p. poco f.* <

A côté de cette pièce célèbre, Tarade place le thème des *Folies d'Espagne,* auquel il inflige huit variations, puis sa propre *Romance* que, sans aucune modestie, il considère sans doute comme « un des plus beaux airs » :



Nous trouvons ensuite un air d'*Hilas et Zélis,* avec deux variations[2], un *Minuetto del signor St Martini*[3], avec aussi deux variations. Le recueil se termine par un *Air gracieux* et par les *Sauvages* de Rameau[4].

Dans le deuxième recueil (*Les Amusements d'un violon seul*), nous trouvons quatre *Menuets* dont ceux de Franck et d'Exaudet, une *Romance con sordini,* puis de nouveau l'air des *Sauvages* de Rameau, enfin une *Pastorale* et quelques autres mélodies, en tout neuf pièces.

D'une manière générale, les variations procèdent agogiquement, et en suivant la progression que nous avons déjà constatée à plusieurs reprises. Il est intéressant de comparer la façon dont Tarade varie le thème de la *Folia* avec celle qui découle des variations de Corelli appliquées au même thème. C'est ainsi que la variation 1 de notre auteur ressemble à la variation 9 de Corelli, le motif de la *Folia* étant présenté par petites incises répétées que séparent des silences, pen-

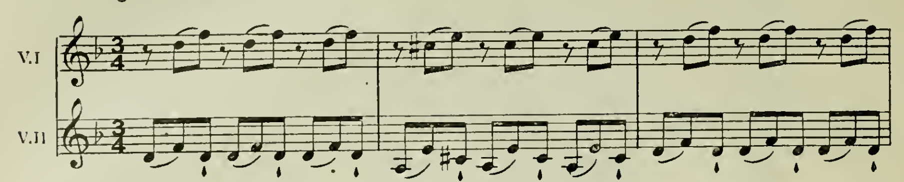
1. La *Romance* de Marine au 3e acte du *Prétendu* débute un peu comme la fameuse *Romance* dont nous devons la conservation à Tarade. M. Cucuel l'a confondue avec cette dernière dans deux de ses ouvrages (*Les Créateurs de l'Opéra-comique français,* 1914, pp. 103-104, — et : *Études sur un orchestre au dix-huitième siècle,* 1913, p. 52).

2. *Hilas et Zélis,* musique de Bury, paroles de Voisenon (6 juillet 1762).
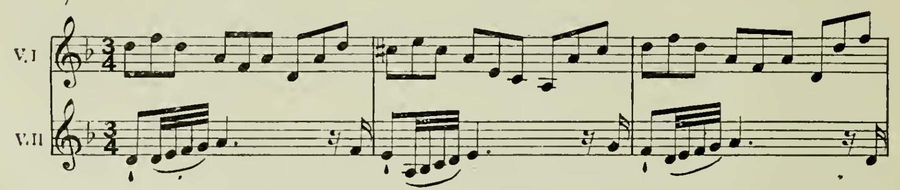
3. C'est le *Minuetto* final de la symphonie XI de l'œuvre II parue en 1742 chez Leclerc sous le nom de Giuseppe Sammartini.

4. L'air des *Sauvages,* en rondeau, subit deux variations.
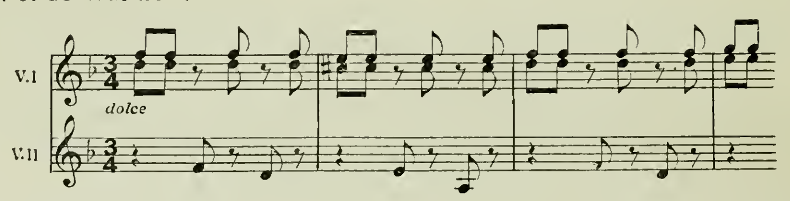
dant que le second violon dessine une figure d'accompagnement qui se poursuit tout le long de la variation :



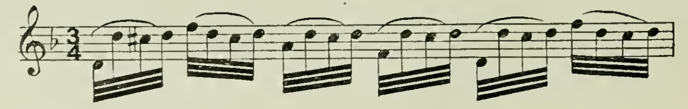
De même, la variation 2 s'apparente avec la seconde partie de la variation 4 de Corelli, dans laquelle le thème s'expose en triolets : quant au dessin, en rapide gamme ascendante, confié au deuxième violon, il rappelle l'artifice analogue employé par Guignon, au cours de ses variations des *Folies d'Espagne* (œuvre IX)[1] :



De même encore, la variation 3, avec sa rythmique entrecoupée, ressemble à la variation 12 de Corelli; ici, les deux parties peuvent être exécutées par un seul violon; Tarade inscrit la mention suivante : « Un seul violon peut jouer les deux parties, ce qui forment (sic) le trio », renouvelant ainsi les anciens procédés de Marini et de Walther :



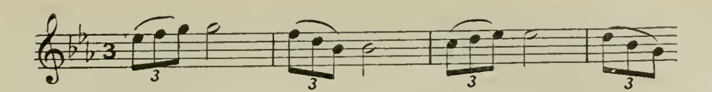
Au cours de ces diverses variations, notre auteur se montre bon violoniste ; il démanche hardiment dans la variation 5 et, dans la huitième, dont le mouvement continu de triples croches fait une fois de plus songer à Corelli (variation 7), son archet témoigne d'une grande souplesse[2] :



Promue, ainsi que nous l'avons dit plus haut, à la dignité de « bel air », la *Romance* de Tarade donne naissance à trois variations, la première de celles-ci étant exécutée « à demi-jeu ».

Du second recueil, nous citerons seulement le *Menuet* de Franck[3], qui admet quatre variations :

1. Voir plus haut p. 75.
2. Variation 8 des *Folies d'Espagne*.
3. Ce Menuet en *mi* ♭ 3 était alors presque aussi célèbre que celui d'Exaudet, qui figure d'ailleurs à la fin du recueil.



et l'air des *Sauvages* de Rameau, auquel Tarade imprime un caractère encore plus agogique en changeant les deux violons de se pourchasser l'un l'autre à l'aide de figures en sextolets.

Le chevalier de Saint-Georges.

I

Ce singulier et romanesque personnage, qui semble fait pour tenter la plume de M. Lenôtre, naquit à la Guadeloupe d'un contrôleur général, M. de Boulogne ou Boullogne, et d'une négresse. La *Notice historique* qui lui est consacrée dans le *Traité de l'Art des Armes* de La Boëssière fixe la date de sa naissance au 25 décembre 1745[1], et une délibération du conseil municipal de la Basse-Terre adopte aussi cette date[2]. D'autre part, un document d'archives du Ministère de la Guerre, émanant de Saint-Georges[3] lui-même, lui donne quarante-deux ans au mois de juillet 1791, ce qui le ferait naître en 1749[4]. Mais un document conservé aux Archives de la Seine, et que nous citons plus loin, fournit la date de son décès, 22 prairial an VII, et son âge à ce moment, soixante ans. Le célèbre mulâtre serait donc né vers 1739.

Sa vie mouvementée, aventureuse, ne pouvait manquer de séduire les romanciers, et nous devons à Roger de Beauvoir un roman en quatre volumes intitulé :

1. *Notice historique sur Saint-Georges* dans le *Traité de l'Art des Armes* à l'usage des professeurs et des amateurs, par M. La Boëssière, Maître d'armes des anciennes académies du roi, des Écoles royales polytechnique et d'équitation, Paris, Didot l'aîné, 1818, in-8°. Cette notice occupe les pages xivi à xxij. — Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, p. 317.

2. Voir à la fin de cette notice biographique.

3. Le nom du mulâtre s'orthographie aussi Saint-George, et son titulaire, comme nous le verrons plus loin, signe « George » pendant la période revolutionnaire.

4. Arch. adm. Ministère de la Guerre : *Municipalité de Lille. Département du Nord.* « *Extrait du Registre aux Inscriptions des Citoyens qui se sont offerts à marcher les premiers en Exécution du Décret de l'Assemblée nationale du 21 juin 1791* » :

N° 244. — Joseph Bologne Saint-George, âgé de quarante-deux ans, natif de la Guadeloupe, rue Notre-Dame, Paroisse Saint-Étienne, le 25 juillet 1791. Signé : Saint-George.

Il est ainsi au Registre. Signé : Demoget.

L'*Historique du 13e Régiment de Chasseurs* (1792-1891) [régiment dans lequel Saint-Georges a servi, comme nous le verrons] donne sur Saint-Georges le renseignement suivant : « Paraît être né à la Guadeloupe en 1749. » (*Historique du 13e Régiment de Chasseurs [1792-1871]*, par P. Descaves, capitaine instructeur au 13e chasseurs, Béziers, 1891-1892, in-4°, p. 185.)

Cette mention provient évidemment d'une note relative à Saint-Georges et à ses états de services, note datée du 8 brumaire an IV, et conservée aux Archives du Ministère de la Guerre. Cette note porte, en effet :

« Saint-Georges (Joseph-Bologne). Paraît être né à la Guadeloupe en 1749. »

On remarquera que Gerber, en le faisant mourir à Paris le 9 juin 1799, âgé de soixante ans, ce qui donne 1739 pour l'année de sa naissance, se rapproche singulièrement de la vérité (Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1812, t. II, pp. 290-291). D'après Choron et Fayolle, Saint-Georges serait mort à Paris en 1801, « dans un état voisin de l'indigence ». (*Dictionnaire historique des Musiciens*, t. II, p. 255). Nous aurons encore à enregistrer des divergences au sujet de la fixation de l'époque de la mort de Saint-Georges. Dans le document fourni par Saint-Georges lui-même et que nous visons plus haut, le mulâtre se rajeunit de dix ans.

Le Chevalier de Saint-Georges[1], dans lequel l'auteur s'étend longuement et complaisamment sur les faits et gestes de son héros. Sans doute, il peut paraître singulier de faire état d'un roman dans une étude historique; mais le livre de M. de Beauvoir, tout en laissant à l'imagination de l'écrivain la part la plus large, repose cependant sur une documentation que nous ne devons pas négliger. C'est ainsi qu'on lit dans l'*Avant-propos*, adressé au duc Jacques de Fitz-James, quelques lignes qui montrent que M. de Beauvoir n'a pas inventé de toutes pièces les multiples péripéties qui emplissent ses quatre volumes. Dès le début de cet *Avant-propos,* il s'exprime ainsi sur le compte de « l'homme dont l'étrange figure apparaît perpétuellement dans ces pages » : « Cet homme, c'est le chevalier de Saint-Georges, le brillant mulâtre, l'homme des assauts, des bonnes fortunes et des soupers; homme unique, en effet, dont un hasard propice m'a fait découvrir le squelette, auquel pend encore une épée à la Tonkin ornée d'un beau nœud d'argent[2]. » Un peu plus loin, M. de Beauvoir écrit : « Je dois ajouter que ce n'est qu'à force de soins et de perquisitions studieuses que je suis parvenu, cher duc, à découvrir sur cet homme des particularités et des traits qui aident autant à l'histoire du dix-huitième siècle qu'à la sienne. La tradition orale, c'est-à-dire la causerie familière avec plusieurs débris vivans de son temps, conteurs bienveillans qui ont fouillé pour moi dans les archives de leur mémoire, m'a plus défrayé dans cet aride chemin que les biographies et les notices, toutes ineptes, contradictoires ou tronquées[3]. »

M. Roger de Beauvoir, on le voit, traite sévèrement les travaux historiques relatifs à Saint-Georges; il s'attaque plus particulièrement à l'article Saint-Georges de la *Biographie Michaud,* article auquel les historiens ultérieurs ont abondamment puisé sans vérifier le bien fondé de son information. Il n'a pas de peine à montrer que son personnage n'entra jamais dans les Mousquetaires, et qu'il ne fut pas davantage : « capitaine des Gardes » du duc de Chartres. La rectification qu'il apporte à cette dernière allégation se vérifie par des documents précis. Toutefois, nous aurons à constater, par la suite, qu'en dépit de leur apparence d'exactitude, les assertions de M. de Beauvoir ne doivent être accueillies qu'avec une extrême prudence. Le romancier accepte comme source principale de son récit la tradition orale, et nous savons que c'est là un moyen d'information qu'il importe de contrôler soigneusement.

Alors que la *Biographie Michaud,* s'inspirant de la *Notice historique,* assure que le père de Saint-Georges l'amena en France à l'âge de dix ans[4], M. de Beauvoir fixe à ce voyage une date bien postérieure, puisque Saint-Georges, selon le romancier, ne l'aurait entrepris qu'à la suite d'une fête donnée à Saint-Domingue, et où il aurait émerveillé l'assistance par ses talents sportifs. Amoureux d'une certaine marquise de Langey, que son père aimait lui aussi, le mulâtre se serait enfui en imposant un ardent baiser à la marquise, pour se payer de sa victoire[5]. Dès l'âge de douze ans, il se serait battu en duel, « au couteau », avec le nègre

1. *Le Chevalier de Saint-Georges,* par Roger de Beauvoir, Paris, Dumont, 1840, 4 vol. in-8°. Saint-Georges a été aussi mis à la scène par le même Roger de Beauvoir en collaboration avec Mr Mélesville, sous forme d'une comédie en trois actes mêlée de chant qui passa aux Variétés, le 15 février 1840.

2. *Ibid.,* t. I, p. 7.

3. *Ibid.,* pp. 8-9.

4. *Notice historique,* p. XIVI. *Biographie Michaud,* t. 39, p. 579.

5. *Le Chevalier de Saint-Georges,* t. II, pp. 247-249.

Toussaint Bréda[1]. Bien plus, son talent de violoniste n'aurait pas été acquis en France, mais à Saint-Domingue, dans la propriété de son père, *La Rose*, et sous la direction du gérant de celle-ci, le sieur Joseph Platon, instrumentiste au demeurant fort médiocre, bien qu'il se servît d'un violon ayant appartenu à Exaudet[2]. Chose bizarre, en dépit de son nom, Platon n'était pas homme de couleur. Lisons M. de Beauvoir. Voici le trait sensationnel qu'il rapporte : certain jour que Mme de Langey était reçue à *La Rose*, on entend soudain des sons mélodieux; c'est le petit mulâtre qui a pris le violon de Platon et qui en joue délicieusement : « Un virtuose inconnu, qui maniait ainsi le violon du gérant, exécutait un trait en double corde, disposé par Tartini de manière à faire croire que deux instrumens se faisaient entendre à la fois. Des trilles brillans et pleins d'audace, des gammes chromatiques dont les notes, vivement attaquées, semblaient autant de fusées éblouissantes[3]... » Ainsi, le prétendu « élève de Leclair », dont nous entretient Fétis, ne serait qu'un élève de Platon, ou mieux qu'un autodidacte! Tout ceci, avouons-le, paraît bien extraordinaire, et en parfaite contradiction avec la *Notice historique*.

Les informations de M. de Beauvoir sur le père du chevalier sont, en revanche, plus vraisemblables et l'exactitude s'y mêle à la fiction. M. de Boulogne, d'abord conseiller au parlement de Metz, puis contrôleur général et grand trésorier de l'ordre du Saint-Esprit, appartient à l'histoire et non au roman. C'est ainsi que ce financier envoie, le 6 novembre 1759, sa vaisselle plate à la Monnaie de Paris, à l'imitation de la famille royale, et afin de subvenir aux besoins de l'État[4]. Et il est possible que la présence, sur la liste que donne le *Mercure* des personnes qui ont accompli ce geste patriotique, d'un certain « de Saint-Georges, ancien capitaine aux gardes françaises[5] », ait induit les historiens en erreur, et leur ait fait attribuer au mystérieux mulâtre les qualités et la fonction de l'officier aux gardes. Il est clair que, né en 1745 ou en 1739, le chevalier de Saint-Georges ne pouvait guère, en 1759, avoir été « ancien capitaine aux gardes »! Sans doute, la valeur n'attend pas le nombre des années, et celle de Saint-Georges était assurément fort grande, mais il est cependant des limites à la précocité.

Ce Boulogne possédait deux propriétés exotiques, l'une à la Guadeloupe près

1. *Le Chevalier de Saint-Georges*, t. II, p. 222.

2. *Ibid.*, p. 82. Ici, M. de Beauvoir, en voulant donner le change sur l'exactitude de sa documentation, aboutit à un résultat diamétralement opposé, et discrédite cette dernière. Voici les paroles qu'il met dans la bouche de Platon violoniste : « Mon violon est cependant un bon violon de Paris; il m'a été cédé, à bons deniers comptans, par M. Exaudet, second violon de l'Opéra; il logeait alors rue Croix des Petits-Champs, chez le pâtissier, vis-à-vis le cloître Saint-Honoré. Le digne homme que cet Exaudet! Il avait joué avec ce violon tout l'opéra de *Jephté!* Je le vois encore avec son habit couleur de noisette et sa petite perruque. » Ce n'est évidemment pas mal comme à peu près, nous dirions même comme truquage. L'adresse d'Exaudet, avec son facies nettement dix-huitième siècle, peut faire croire à un souci d'exactitude des plus louables. Malheureusement, cette adresse est inventée de toutes pièces. Exaudet n'a jamais demeuré rue Croix des Petits-C0amps, chez un pâtissier.

3. *Ibid.*, p. 84.

4. *Mercure*, janvier I, 1760, pp. 218-324. Il est « Grand trésorier de l'ordre du Saint-Esprit, et trésorier de l'extraordinaire des guerres.

Un article de *La Liberté* du 29 août 1879 rappelle que le no 46 de la rue du Bac a été l'hôtel de Boulogne : « Il y a là un jardin avec de grands arbres, au milieu desquels on aperçoit une statue de Louis XIV. M. Boulogne, riche colon de la Guadeloupe, avait un fils que lui avait donné une négresse, le fameux Chevalier de Saint-Georges, capitaine des gardes du duc de Chartres. » Le journal ajoute que Piron était le familier de l'hôtel Boulogne et que Chaptal y séjourna.

5. *Mercure*, janvier I, 1760, p. 246; de Saint-Georges fait son versement le 17 novembre 1759.

de la Basse-Terre[1], que M. de Beauvoir appelle *Les Palmiers*, et l'autre située à Saint-Domingue, canton de l'Artibonite, et portant le nom infiniment créole de *La Rose*. C'est dans la première que serait né Saint-Georges, des relations du contrôleur général avec la belle négresse Nanon, que M. de Beauvoir nomme Noémi[2]. Venue à Saint-Domingue avec son fils, Noémi aurait fait baptiser celui-ci par le curé de Saint-Marc, de Saint-Domingue[3], et M. de Beauvoir de nous donner une explication assez plausible du nom de Saint-Georges attribué au petit mulâtre : « Ce nom de Saint-Georges n'avait pas été donné au jeune mulâtre par une simple préférence de noms, comme il arrive fréquemment aux colonies. Le plus beau navire en rade à la Guadeloupe, lorsque l'enfant y était né, lui avait servi de parrain; c'était Noémi qui l'avait ainsi voulu, la plus belle et la plus triste chose à la fois pour une négresse étant un navire de France, parce qu'il les enlève et les ramène en leur patrie. » L'idée, certes, est ingénieuse et touchante; elle est même vraisemblable. Le prénom de Joseph fut donné à Saint-Georges lors de son baptême, à Saint-Domingue. Il figure dans un certain nombre d'actes officiels[4].

La part étant ainsi faite aux renseignements fournis par le roman de M. de Beauvoir, revenons sur un terrain plus strictement historique.

Deux sources d'information se présentent à nous pour établir la biographie de Saint-Georges : d'une part, la *Notice historique* du *Traité de l'Art des Armes* de la Boëssière, et d'autre part, la notice intitulée *Life of the chevalier de Saint-George*, et contenue dans un ouvrage de Henry Angelo, le maître d'armes anglais, portant le titre humoristique d'*Angelo's Pic-Nic*[5], ainsi que dans *The Reminiscences* du même Angelo[6].

Pour Angelo, de même que Vestris s'entendait traiter de « Dieu de la danse », Saint-Georges pouvait faire parade du nom de « Dieu des armes », et la biographie qu'il a donnée du célèbre mulâtre, pleine de renseignements curieux et de première main, fut envoyée à son ami et confrère Sainville de Paris[7].

Angelo nous instruit donc sur l'origine et sur l'enfance de Saint-Georges. Sa mère, Nanon, passait pour une des plus belles négresses de la Guadeloupe, et Saint-Georges réunissait la grâce et les traits de celle-ci à la vigueur de son père, M. de Boulogne. La pétulance du petit mulâtre, son extraordinaire vivacité, amusaient fort le financier, qui disait qu'au lieu d'un homme, il avait engendré un

1. Une rue de la Basse-Terre porte le nom de Bologne (Voir plus loin).

2. *Le Chevalier de Saint-Georges*, t. IV, pp. 86-101. M. de Beauvoir a trouvé des effets dramatiques en faisant avouer par Boulogne à Saint-Georges quelle avait été son origine, au moment même où le chevalier va se battre contre son frère, Maurice de Langey. Le nom de la mère de Saint-Georges, Nanon, est donné dans la notice biographique intitulée *Life of the Chevalier de Saint-George* et insérée dans *Angelo's Pic-Nic*, p. 9.

3. *Ibid.*, t. I, pp. 157-159.

4. En particulier sur la déclaration émanant de la Municipalité de Lille citée plus haut, et sur les états de services de Saint-Georges du 8 brumaire, an IV (Arch. adm. Ministère de la Guerre).

5. Henry Angelo : *Angelo's Pic-Nic, with a prefatory note on the Angelo family*, by rev. Charles Swynnerton, 1905. Henry Angelo était le fils de Domenico Angelo Malevolti Tremamondo, écuyer et escrimeur.

6. *The Reminiscences of Henry Angelo*, Londres, 1904, 2 vol. Le portrait de Saint-Georges par Brown se trouve en tête du t. II. Un historien de la Guadeloupe, M. Vauchelet, actuellement décédé, avait écrit en 1906 une biographie de Saint-Georges, sous le titre : *Saint-George, dit le Chevalier de Saint-George*. Ce travail, dont quelques parties ont été publiées par le *Messager de la Guadeloupe*, nous a été obligeamment communiqué par Mme Gaillard, fille de M. Vauchelet. Nous prions Madame Gaillard de vouloir bien agréer ici l'expression de toute notre reconnaissance.

7. *Angelo's Pic-Nic*, p. 9.

moineau. Mais, en grandissant, le moineau devenait un aigle, et lorsque son père l'amena à Paris, l'aiglon était déjà un prodige de force et de souplesse[1].

La *Notice* à laquelle nous avons déjà fait allusion assure que, dès l'âge de dix ans, Saint-Georges « étonnait déjà les maîtres qu'on lui avait donnés par sa facilité à apprendre[2] », et qu'à treize ans, on le mit en pension chez La Boëssière, où il resta six ans. Là, il cultiva sérieusement l'art de l'épée, et ne tarda pas à devenir un tireur redoutable, puisque, à quinze ans, il battait les plus forts d'entre les escrimeurs[3]. En même temps, on développait ses étonnantes dispositions pour tous les exercices du corps, sans pour cela négliger son éducation et son instruction. « On s'occupoit le matin à son éducation, dit la *Notice*, et le reste de la journée étoit employé à la salle d'armes... A dix-sept ans, il avoit acquis la plus grande vitesse. Avec le temps, il joignit encore à sa prompte exécution des connaissances qui achevèrent de le rendre inimitable[4]. » Et de tracer du jeune maître le portrait suivant : « Saint-Georges étoit parvenu à la taille de cinq pieds six pouces, très bien fait, doué d'une force de corps prodigieuse et d'une vigueur extraordinaire; vif, souple, mince, élancé, il étonnoit par son agilité. Jamais personne, dans la leçon, n'a déployé plus de grâce, plus de régularité[5]. »

Au demeurant, Saint-Georges pratiquait tous les sports alors à la mode. Louise Fusil, qui l'a beaucoup connu, écrit que « sa supériorité au tir, au patin, à cheval, à la danse, dans tous les arts, enfin, lui avait assuré cette brillante réputation dont il a toujours joui depuis son arrivée en France[6]. » Angelo rapporte qu'excellent nageur, il nageait en Seine avec un seul bras et qu'il pratiquait même ce sport en plein hiver[7]. Aux armes, ses attaques étaient foudroyantes et il les réitérait sans discontinuer; vers l'âge de vingt et un ans, il s'en fut à Rouen provoquer le maître d'armes Picard qui, malgré sa hâblerie, se vit battre à plates coutures[8]. En équitation, rapporte la *Notice*, ses connaissances étaient « profondes ». Il passait pour le meilleur élève du chevalier Dugast, qui tenait le manège des Tuileries[9].

Le virtuose de l'épée se mesurait en septembre 1766 avec le célèbre escrimeur italien Faldoni. Venu à Paris, celui-ci, d'après Henry Angelo, avait convié Saint-Georges, auquel il avait été présenté par le chimiste Lewis Delavoiner, à un assaut public. Mais le mulâtre refusa. Alors Faldoni de parcourir toutes les écoles d'escrime de Paris, et de s'y battre avec les principaux maîtres et avec les prévôts les plus réputés. Il devenait difficile à Saint-Georges de ne pas relever le gant. Ses amis et les maîtres d'armes lui représentent qu'il y va de sa réputation. Saint-Georges accepte l'assaut proposé par Faldoni, et cette séance sensationnelle a lieu le 8 septembre, devant une assistance exceptionnellement brillante, où les grands noms de la noblesse côtoyaient ceux des plus fines lames de la capitale. Dans une lettre datée du 9 septembre 1766, Faldoni racontait à son père les diverses

1. *Angelo's Pic-Nic*, p. 10.
2. *Notice historique*, p. xivi.
3. *Ibid.*, p. xvj.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Louise Fusil, *Souvenirs d'une actrice*, Paris, 1841, t. I, p. 142. Louise Fusil, née Fleury, d'abord comédienne au Théâtre Richelieu en 1791, puis chanteuse, raconte, dans ses *Souvenirs*, ses voyages et ses aventures. Ell[...] sur Saint-Georges d'intéressants [...]ments. — *Angelo's Pic-Nic*, p. 10.
7. *Angelo's Pic-Nic*, p. 10.
8. Angelo raconte, à ce sujet[...]sar, [...] Son [...]cabriolet Saint-Georges « vint, vit et [...]teur normand (*Angelo's Pic-Nic*, p[...] père lui avait promis un che[...] au cas où il triompherait[...]
9. *Notice historique*, p[...]

péties de l'assaut qu'il soutint contre le célèbre « Dieu des armes ». Le match avait donné les résultats suivants : quatre touches à l'actif de l'Italien et deux touches à celui de Saint-Georges. Faldoni restait donc vainqueur, mais il faisait de son adversaire un éloge enthousiaste. D'après lui, Saint-Georges était un tireur d'une vitesse et d'une puissance incroyables. Ses parades étaient « presque impénétrables » et il méritait sans conteste d'être appelé le premier escrimeur de l'Europe[1].

Des qualités aussi recommandables d'homme de cheval et de tireur intrépide le poussèrent peut-être à entrer dans le corps des gendarmes de la Garde. Une pièce d'archives du 15 septembre 1792, relative à la formation du régiment des Hussards américains dont il avait été nommé colonel, comme nous le verrons par la suite, porte que le « citoyen Saint-Georges, colonel », comptait en 1761 parmi les gendarmes de la Garde[2]. Et voilà encore sans doute une des raisons qui permirent aux biographes de faire de lui un « mousquetaire ».

D'autres documents, musicaux ceux-là, viennent confirmer la présence de Saint-Georges dans les gendarmes du roi. Ce sont les deux concertos à violon principal que le célèbre Antonio Lolli lui dédiait et qui portent la mention : « A Monsieur de Saint-George, gendarme de la Garde de Sa Majesté très chrétienne[3] », et les six trios que Gossec fit paraître en 1766[4].

Ces trios sont, en effet, dédiés à « M. de Saint-George, Ecuyer, Gendarme de la Garde du Roi », et Gossec adresse au mulâtre l'épître dédicatoire suivante :

« Monsieur,

« La célèbre réputation que vous vous êtes acquise par vos talens, et l'accueil favorable que vous faites aux Artistes m'ont fait prendre la liberté de vous dédier cet ouvrage, comme un hommage dû au mérite d'un Amateur aussi éclairé. Si vous lui accordés votre suffrage, le succès en sera certain. Je suis, avec respect, monsieur, votre très humble serviteur.

« F.-J. GOSSEC, d'Anvers. »

Nul témoignage ne pouvait être plus flatteur que cette dédicace de Gossec adressée à un musicien de moins de trente ans. Elle nous montre que, dès 1766, époque à laquelle parut l'œuvre IX du compositeur anversois, les mérites de Saint-Georges comme violoniste l'avaient déjà mis en vedette, et que sa célébrité ne se fondait pas seulement sur son extrême adresse dans tous les exercices du corps : « L'art de la musique le touchait plus particulièrement, » lit-on dans la *Notice,* et plus loin : « Son talent moelleux sur le violon, lui faisoit quelquefois donner la préférence sur les plus habiles artistes de son temps[5]. » Aussi, les marques d'estime se multipliaient-elles à son égard; en 1768, Brown peignait son portrait, et M. Moline composait les vers suivants pour être placés au pied de ce portrait :

1. *The Reminiscences of Henry Angelo,* pp. [illegible]-399.

2. Archives adm. Ministère de la Guerre : *Formation du Régiment d'Hussards Américains et Du Midy, d'après le Décret du 7 septembre 1792.*

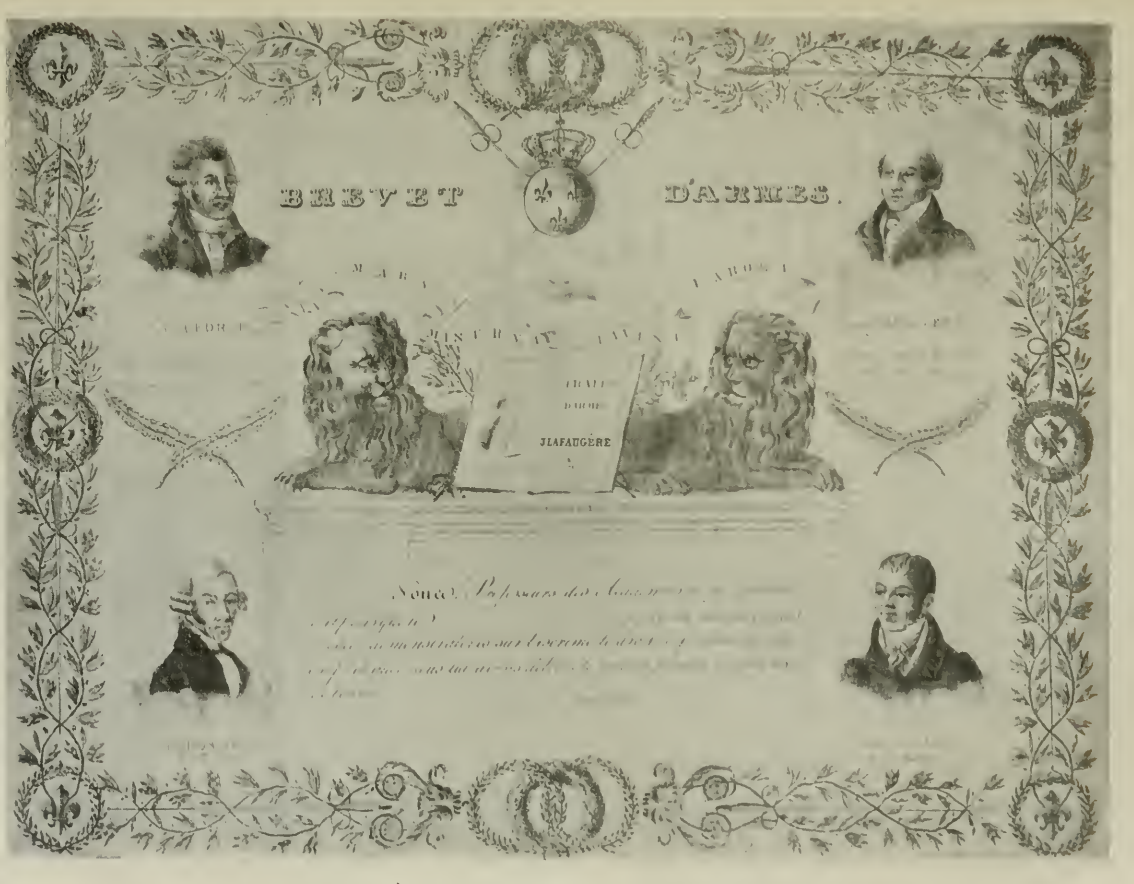
3. Voici le titre de cette composition :

Deux | *Concertos* | *A Violon* | *Principal, Premier et Second dessus, Alto et Basse* | *Dédiés à Monsieur* | *De Saint-George* | *Gendarme de la Garde* | *De Sa Majesté très chrétienne* | *Par* | *Antonio Lolli* | *Opéra IIa* | Paris, Le Menu, Lyon, les Frères Le Goux. (Bib. Conservatoire, recueil nº 1.) — (*Annonces,* 18 décembre 1766, p. 970.)

Nous ajouterons qu'en 1768 Saint-Georges recevait un autre hommage musical, sous les espèces de *6 Sonates à violon seul avec la Basse* (œuvre IV) qui lui étaient dédiées par J. Avolio (*Mercure,* mai 1768, p. 179).

4. Voir plus haut à Guénin, p. 412.

5. *Notice,* p. xx.



BREVET D'ARMES PORTANT L'EFFIGIE DE SAINT-GEORGES
(Bibliothèque nationale ; cabinet des estampes.)

Enfant du Goût et du Génie,
Il naquit au sacré vallon,
Et fut de Terpsichore émule et nourrisson.
Rival du dieu de l'harmonie,
S'il eût à la musique uni la poésie,
On l'aurait pris pour Apollon[1].

L'hommage poétique de Moline s'adresse donc à la fois au danseur et au disciple d'Euterpe. Escrimeur et violoniste, Saint-Georges s'apparente à Tartini, qui, lui aussi, fut quelque peu bretteur. Il était alors « un modèle pour tous les jeunes gens qui lui formaient une cour ». On ne le voyait jamais qu'accompagné d'un cortège d'admirateurs[2]. C'était l'homme à la mode, la coqueluche des dames. M. de Beauvoir le dessine agréablement : « Il n'a jamais deux jours de suite le même habit, le même nœud, la même boîte. » C'est un petit maître coquet, qui court les boudoirs : « Il a des aventures, il les conte bien ; il fait des menuets, il les danse, il les oublie. Il a des délicatesses inouïes de pose, et regarde, en parlant, son pied dont il est très vain. Nous avons dit qu'il porte ses bagues hautes et grandes, c'est qu'à la jointure du doigt et à l'ongle, il sait bien que l'on reconnaît le sang mulâtre. Curieux d'étoffes de couleur tranchée, il affectionne surtout l'habit rouge, comme on voit encore le nègre de nos jours rechercher la cravate blanche. La laine de ses cheveux crépus a disparu sous la poudre, cette mode de nos pères qui les faisait jeunes si longtemps[3]. »

M. de Boulogne, en mourant, avait laissé à Saint-Georges une rente de sept à huit mille livres, et autant à la belle Nanon qu'il avait amenée à Paris[4]. Sans doute, grâce à ses multiples talents, le chevalier pouvait se croire à l'abri de la misère ; mais il dépensait sans compter, et s'était lancé fiévreusement dans le tourbillon de la capitale.

* * *

C'est vers 1770 que ce brillant cavalier, qui provoquait dans le monde féminin un mélange de curiosité sympathique et d'orgueilleuse réserve, se mit à cultiver sérieusement la musique pour laquelle il était si bien doué. Il avait sans doute travaillé la composition avec Gossec, qui, depuis 1763, faisait partie de l'orchestre du prince de Conti et dont les symphonies allaient paraître en librairie, à partir de 1772. Durant l'hiver de 1772-1773, Saint-Georges exécuta au Concert des Amateurs deux *Concertos pour violon principal* et orchestre dont le *Mercure* annonçait la publication au mois de décembre 1773, en accompagnant cette annonce de la mention ci-après : « Ces concertos ont été exécutés l'hiver dernier au Concert des Amateurs par l'auteur même, et ont reçu les plus grands applaudissemens tant pour le mérite de l'exécution que pour celui de la composition[5]. » Nous avons déjà vu, au cours de cet ouvrage, de quelle faveur jouissaient alors auprès du public dilettante les grands concertos de violon. Ceux que donnait

1. *Mercure*, février 1768, p. 13. *Vers au bas du portrait de M. B... De S. G...* La table du *Mercure* porte : Boulogne de Saint-George.
2. *Souvenirs d'une actrice*, t. I, p. 142.
3. Roger de Beauvoir, *loco cit.*, t. III, p. 42.
4. *Angelo's Pic-nic*, pp. 10-11.
5. *Mercure*, déc. 1773, p. 176. Voici l'annonce du *Mercure* : *2 Concertos à violon principal, 1e et 2e dessus, alto et basse, hautbois ou flûtes et 2 cors ad libitum, composés par M. de Saint-Georges, œuvre I,* mis au jour par M. Bailleux, marchand de Musique ordinaire de la Chambre et des Menus Plaisirs du roi, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or, Lyon, Bordeaux, Toulouse.

Saint-Georges constituent sa première œuvre de concertos, et la *Notice historique* enregistre la vogue qui s'attacha à ces compositions et à celles qui suivirent[1].

Mais ces concertos ne constituaient pas la première œuvre de Saint-Georges. Son œuvre de début fut *Six Quatuors* à cordes dont les *Annonces* de mai et le *Mercure* de juin annonçaient la publication par l'éditeur Sieber[2]. Depuis les environs de 1765, ce genre de musique instrumentale commençait à se répandre à Paris, où il bénéficiait d'une vogue toujours croissante. Successivement, paraissaient, en décembre 1765, six quatuors de Toeschi, en février 1766, des quatuors de J. Martini, et de Cannabich, en mars et avril, les quatuors de l'œuvre III d'Haydn et de l'œuvre V de Toeschi. Puis, l'année 1767 voyait paraître des quatuors de Cannabich (janvier, œuvre V), de Boccherini (avril, op. I)[3], de Talon et de Misliwecek. En 1768, on annonçait (avril) six quatuors dialogués d'Haydn (œuv. IV), et l'année 1769 apportait une riche moisson de ce genre de compositions : citons les noms de Leemans de Bruges (op. III), de Léopold Gasman (op. I), de Giovanni Francisconi (op. II), de Rigel, de Roze, de Gebart (op. I), d'Aspelmayer (op. VI), de Boccherini (op. VI). En 1770, c'étaient les quatuors de Vanhall (op. I et II), de Gossec (op. XIV)[4], de Carlo Stamitz (op. I); en 1771, de Janski, de de Machi (op. III); en 1772, de Capron, de Gossec (op. XV), de Fraentzel (op. III), de J.-Chr. Bach (op. VIII), de de Mignaux, de Boccherini (op. X), en 1773, de Boccherini (op. XI), de C. Stamitz, d'Haydn, et enfin du chevalier de Saint-Georges.

Cette œuvre de quatuors est celle que possède, en gravure et en copie manuscrite, la bibliothèque du Conservatoire[5]. Selon Gerber, un autre recueil de quatuors de notre musicien fut gravé à Paris, en 1786, sous le numéro d'œuvre XIV[6]; il se confond peut-être avec celui que le *Mercure* annonçait en 1773.

Quoi qu'il en soit, Saint-Georges est, avec son maître Gossec et le violoniste Vachon, un des premiers protagonistes français du quatuor d'archets, et c'est là pour lui un titre nouveau à l'attention des historiens de la musique.

Au cours de cette année 1773, Gossec, qui, depuis la fondation du Concert des Amateurs en 1769[7], était chargé de la direction musicale de cette compagnie, fut appelé avec Gaviniès et Le Duc à celle du Concert spirituel[8]. Il quitta alors son

1. *Notice historique,* p. xx. Fétis s'est trompé en prétendant que l'œuvre I de Saint-Georges se compose d'un livre de Sonates de violon.

2. *Annonces,* Supplément à la feuille du 13 mai 1773, p. 440. — *Mercure,* juin 1773, p. 170. Rappelons que l'éditeur Sieber, qui tenait boutique rue Saint-Honoré, à l'hôtel d'Aligre, près la Croix du Trahoir, avait pris la succession d'Huberty (G. Cucuel, *Notes sur quelques musiciens, luthiers, graveurs et éditeurs de musique au dix-huitième siècle. — Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier-mars 1913, p. 250). Voici le titre des quatuors de Saint-Georges :

Six | *Quatuors* | *A deux Violons Alto et Basse* | *Dédiés (sic)* | *A Monsieur le Prince* | *De Robecq* | *Par* | *M. de Saint-George* | *Œuvre Ier* | Prix 9 livres.

A Paris, chez M. Sieber, rue Saint-Honoré, à l'Hôtel d'Aligre, près la Croix du Trahoire, où l'on trouve un grand Magazin de Musique. A Lyon, chez M. Castaud.

3. *Mercure,* avril I, 1767, p. 170. — L'op. I de Luigi Boccherini porte le titre de : *Sei sinfonie ossia quartetti per due violini, alto e v^llo obligati, dedicate a veri Dilettanti e Conoscitori di Musica*.. Il parut chez Venier.

4. L'œuvre XIV de Gossec (6 Quatuors) figure sur le privilège du 18 septembre 1769 accordé pour douze ans à de Peters (M. Brenet, *La Librairie musicale en France,...* p. 438). Il fut annoncé dans l'*Avant-Coureur,* en janvier 1770, et dans le *Mercure,* au mois de février suivant.

5. Bib. du Conservatoire. Recueil n° 12. Le manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire porte le titre suivant :

Six Quatuors | *Del Sgr Saint-Georges* | A M. Foucques. |

6. Gerber, *Lexikon,* t. II, p. 489.

7. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 357.

8. *Ibid.,* p. 300.

bâton de chef d'orchestre à l'hôtel Soubise, et ce fut Saint-Georges qui recueillit sa succession[1].

Deux ans plus tard, le 15 juin 1775, l'éditeur Bailleux prenait un privilège valable six ans, pour publier toute une série de concertos de notre violoniste, les œuvres II, III, IV et V, dont la date se trouve ainsi fixée[2]. L'activité de Saint-Georges bat alors son plein, puisque à la fin de 1775 il a déjà écrit une œuvre de *Symphonies concertantes,* dont l'une fut exécutée au Concert spirituel. Aux séances des 24 et 25 décembre 1775, « MM. Schenker et Leduc le jeune jouent une nouvelle symphonie concertante de M. de Saint-George », écrit le *Mercure*[3], de sorte que le chevalier, déjà apprécié au Concert des Amateurs, affrontait le grand public, auprès duquel il trouvait l'accueil le plus chaleureux.

Sa réputation musicale était si bien affermie et sa notoriété si grande que l'on songeait à lui comme co-directeur de l'Opéra, alors exploité par la Ville de Paris. Grimm nous conte à ce propos une amusante histoire où les dames de l'Opéra font étalage de susceptibilité et se retranchent derrière la redoutable forteresse de leur « honneur ». « Le gouvernement de l'Académie royale de musique, écrit-il, s'est vu menacé de grandes révolutions. M. de Malesherbes et la Ville de Paris ayant fortement désiré d'être débarrassés d'une province si bruyante et si difficile à conduire, il s'est présenté plusieurs compagnies qui en ont demandé la régie. » Or, parmi l'une de ces compagnies se trouvait Saint-Georges, « jeune Américain, qui réunit aux mœurs les plus douces une adresse incroyable pour tous les exercices du corps et de très grands talents pour la musique ». Mais, oh horreur! cet

1. M. Brenet, *loco cit.*, p. 361.

2. Georges Cucuel, *Quelques Documents sur la librairie musicale au dix-huitième siècle* (*Recueil trimestriel de la Société internationale de musique,* janvier-mars 1912, p. 391). Nous donnons ci-après les titres des œuvres II à V.

Deux | Concertos | A Violon principal | Premier et second dessus, Alto et basse. | Hautbois ou Flûtes et deux Cors ad libitum | Composés | Par Monsieur | De Saint-George | Œuvre IIe | Mis au jour par M. Bailleux. | Gravés par Madame Annereau | Prix 7 livres 4 sols. | A Paris, chez M. Bailleux, Marchand de Musique ordinaire de la Chambre | et des Menus Plaisirs du Roy, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or | à Lyon. à Bordeaux et à Toulouse (2 éditions) (Bib. Conservatoire).

L'œuvre II figure aux *Annonces* du 31 juillet 1775, p. 739.

Deux | Concerto | A Violon principal, | Premier et second, Alto et Basse | Hautbois, Flûtes et deux Cors ad libitum | Composés | Par Monsieur | De Saint-George | Mis au jour par M. Bailleux | Œuvre IIIe | Prix 7 livres 4 sols. | A Paris... | A Lyon, chez M. Casteau, A Bruxelle chez M. Godfroy, et aux adresses ordinaires. (Bib. Conservatoire.)

Concerto | A Violon principal, | Premier et Second Dessus | Alto et Basse, Hautbois ou Flûtes | et deux Cors ad Libitum | Composé | Par Monsieur | De Saint-Georges, | Œuvre V, | Mis au jour par M. Bailleux. | Gravé par Mme Annereau | Prix 3 livres 12 sols. | A Paris, chez M. Bailleux... à Lyon, chez M. Castaud, à Toulouse, chez M. Brunet, à Bordeaux, à Bruxelles et à Lilles; chez les Marchands de Musique. A. P. D. R. Écrit par Ribière. Bib. Conservatoire.)

Deux | Concerto | A Violon principal | Premier et second Dessus, Alto et Basse | Hautbois ou Flûtes et deux Cors ad Libitum | Composé | Par | M. de Saint-Georges | Œuvre V | Mis au jour par M. Bailleux | Prix 7 livres 4 sols. | A Paris... Gravé par Mme Annereau | Bib. Conservatoire). Écrit par Ribière...

On voit que les titres de ces diverses œuvres orthographient le nom de Saint-Georges tantôt à l'anglaise, sans *s* à Georges, tantôt à la française.

3. *Mercure*, janvier 1, 1776, p. 158. Après avoir fait partie de l'orchestre de la Pouplinière, Schencker passa au service du prince de Conti (G. Cucuel, *Études sur un orchestre au dix-huitième siècle*, p. 55).

La Bibliothèque du Conservatoire possède une symphonie concertante de Saint-Georges, la XIIIe, dont voici le titre :

[N. 13] *Simphonies | Concertantes | A deux Violons Principalles | Premier et second Violon, Alto et Basse | Composée | Par Monsieur | De Saint-George | Œuvre ...* | Ces simphonies ont été jouées au Concert spirituel. | Prix 4 livres 4 sols | A Paris | chez le Sr Sieber, rue Saint-Honoré, à l'hôtel D'Alligre, Ancien Grand Conseil | A. P. D. R. |

(XIIIe Symphonie concertante.)

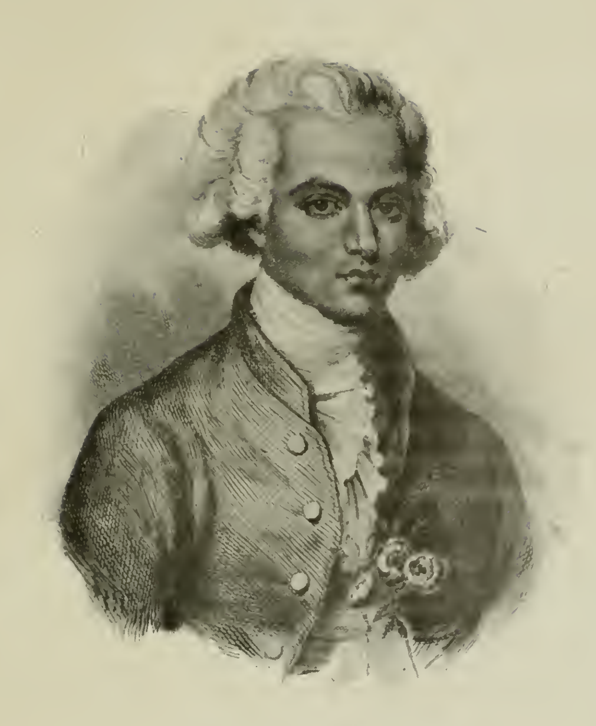
homme aux « mœurs douces » était un homme de couleur. Chanteuses et danseuses oublient le Don Juan pour ne voir que le mulâtre. M[lles] Arnould, Guimard, Rosalie et autres prennent leur bonne plume et rédigent un placet qu'elles adressent à la reine « pour représenter à Sa Majesté que leur honneur et la délicatesse de leur conscience ne leur permettraient jamais d'être soumises aux ordres d'un mulâtre ». Non sans une ironie qui, cette fois, est à sa place, Grimm ajoute : « Une considération si importante a fait toute l'impression qu'elle devait faire. » Après de longues discussions, la question de la gestion de l'Opéra reçut une solution qui sauvegardait l'honneur des chanteuses : le roi fit régir l'Opéra par les intendants de ses Menus-plaisirs. Au cas où la recette n'égalerait pas la dépense, la cassette royale suppléerait au déficit; au cas où quelque bénéfice se réaliserait, ce bénéfice devait être « partagé entre les acteurs qui auront le mieux mérité du public[1] ».

Le chevalier de Saint-Georges était, en dépit de son teint, un tendre, un sentimental. Nous avons relaté plus haut le touchant épisode survenu au Concert des Amateurs le 26 février 1777, à l'occasion de l'exécution d'une symphonie de Le Duc. Ce cœur sensible ne se heurtait pas toujours à des scrupules aussi sévères que ceux qui défendaient M[lle] Rosalie et ses camarades, et Saint-Georges ne connaissait guère de cruelles. Là-dessus, nous avons le témoignage précis de Bachaumont, et M. de Beauvoir a tiré un copieux profit des aventures galantes de son héros : « C'est un homme, écrit Bachaumont, doué d'une foule de dons de la nature; il est très adroit à tous les exercices du corps, il tire des armes d'une façon supérieure, il joue du violon de même, il est, en outre, un très valeureux champion en amour, et recherché de toutes les femmes instruites de son talent merveilleux, malgré la laideur de sa figure[2]. »

« Doué d'une expression vive, déclare la *Notice,* il aimoit et se faisoit aimer[3]. »

Le théâtre l'attirait; repoussé par les chanteuses de l'Opéra, Saint-Georges trouvait des dédommagements à la Comédie italienne, non plus cette fois comme administrateur, mais comme auteur, et, au mois de juillet 1777, il faisait représenter, sur ce théâtre, une comédie en trois actes mêlée d'ariettes et intitulée *Ernestine.* Cette comédie était tirée du joli roman de M[me] Riccobini qui porte le même nom[4]. L'auteur des paroles, à ce qu'assure Bachaumont, avait gardé prudemment l'incognito[5]; mais Grimm soulève celui-ci, en nous apprenant que le librettiste n'était autre qu'un capitaine d'artillerie du nom de Laclos, connu « par une certaine *Epître à Margot* qui fit quelque bruit sous le règne de M[me] la comtesse du Barry[6] ». Les paroles avaient du reste subi des retouches, et c'était M. Des Fontaines, auteur de l'*Aveugle de Palmyre,* du *Mage,* etc., qui s'était chargé de ce soin[7]. Pour le *Mercure,* le poète avait « négligé de ménager dans cette pièce des situations, des contrastes et des caractères qui eussent rendu l'action plus vive et plus intéressante[8] ». Aussi, *Ernestine* ne vécut qu'un jour.

1. *Correspondance littéraire,* t. XI, p. 184. Janvier 1776.
2. Bachaumont, *Mémoires,* t. XIV, 1[er] mai 1779. — Nous rappellerons ici que, d'après la *Notice historique,* Saint-Georges se cassa, en dansant, le tendon d'Achille du pied gauche, vers l'âge de quarante ans, accident qui influa beaucoup sur sa vitesse aux armes (p. xix).
3. *Notice historique,* p. xxj.
4. *Histoire d'Ernestine, ou les malheurs d'une jeune orpheline,* par M[me] Riccoboni. Ed[on] Le Bailly.
5. Bachaumont, *Mémoires,* t. X, — 24 juillet 1777.
6. Grimm, *Correspondance littéraire,* t. XI, p. 497.
7. *Ibid.*
8. *Mercure,* août 1777, pp. 170-171.



LE CHEVALIER DE SAINT-GEORGES
(Bibliothèque nationale ; cabinet des estampes.)

La partition d'*Ernestine*, qui, sans doute, ne fut pas gravée, ne nous a pas été conservée. Il en subsiste néanmoins des fragments dans un recueil de mélodies et duos de Saint-Georges que possède la bibliothèque du Conservatoire [1]. Nous avons pu, grâce aux noms des personnages, identifier quatre de ces fragments; les voici :

1° *Andante. Ariette par M. de Saint-Georges :*

« La seule Ernestine m'enflamme, seule, elle règne dans mon cœur [2]. »

2° *Duo. Allegretto.*

« De Clemengis la douloureuse image remplit et brûle encore mon cœur [3]. »

3° *Scena Del Sig^r Saint-Georges : Recitativo :*

« Ernestine, que vas-tu faire? As-tu bien consulté ton cœur [4]? »... suivi de l'*Aria* ci-après :

4° *Aria.*

« O Clemangis, lis dans mon âme, vois ma douleur et mon amour [5]. »

D'autres airs, duos et ensembles qui appartiennent vraisemblablement aux diverses comédies à ariettes de Saint-Georges, et qui sont contenus dans le même recueil, ne peuvent être identifiés, en raison de l'absence des livrets d'*Ernestine*, de *la Chasse* et de *la Fille garçon* [6].

La personnalité du musicien recevait de la critique un accueil plus bienveillant que celle de M. de Laclos. Le *Mercure* traitait Saint-Georges d' « amateur très distingué par plus d'un talent ». On ne manquait pas de faire ressortir la silhouette sympathique d'un élégant cavalier qui excellait en tout, et battait tous les records des jeux d'esprit et des jeux d'adresse. « La musique, écrit Grimm, est de M. de Saint-Georges, jeune Américain plein de talents, le plus habile tireur d'armes qu'il y ait en France, et un des coryphées du Concert des Amateurs [7]. » Pour Bachaumont, Saint-Georges, « violon distingué », n'avait pas « le même goût en fait d'ouvrages dramatiques ». Il aurait « dû sentir qu'une excellente musique adaptée à un plat et détestable opéra-comique perd toute sa valeur [8]. » Tel était aussi l'avis du *Mercure* et de Grimm. Pour le premier, Saint-Georges avait tiré « tout le parti possible » du livret. Et de citer « des duos très agréables, des airs brillans, des morceaux d'ensemble », tout cela attestant « un bon style, avec beaucoup de connaissance, de facilité et de talent [9] ». Bien que, d'après Grimm,

1. Voici le titre du Recueil dont il s'agit : *Recueil* | *d'Airs et duos* (*avec orchestre*). | Bib. Cons. n° 4077. Ms.

2. *Ibid.*, p. 42.

3. *Ibid.*, p. 78.

4. *Ibid.*, p. 107.

5. *Ibid.*, p. 112. Cet Aria respire comme un parfum gluckiste.

6. Nous donnons ci-après les incipit des autres airs contenus dans le Recueil du Conservatoire :

Allegro : « Loin du soleil, bientôt la Rose perd, à peine éclose, son éclat vermeil. » (P. 1.)

Quatuor. Andante : « N'êtes-vous plus la tendre amie dont la main essuyoit mes pleurs? » (P. 25.)

Ariette par M. de Saint Georges. Quatuor : « Satisfait du plaisir d'aimer, charmé de la douceur de plaire. » (P. 41.)

Duo Del Sign^r Saint-George : « C'est donc ainsi qu'on me soupçonne. » (Isabelle et Dorval.) (P. 57.)

Ariette. Allegro : « Dieux! quel prestige! » (P. 94.)

Air : « Qu'il est content, qu'il est leste! » (Air d'Isabelle.) (P. 137.)

Aria Del Sign^r Saint-George : « Image chérie, écrits si touchants! » (P. 145.)

Aria Del Sign^r Saint-George. Quatuor : « Que me fait à moi la richesse, je ne pourrois lui donner ma tendresse. » (P. 153.)

La Bibliothèque du Conservatoire possède, sous le n° 4112, un autre *Duo par M. de Saint-George* (ms.) : « Auprès de vous mon cœur soupire. »

7. Grimm, *loco cit.*

8. Bachaumont, *loco cit.*

9. *Mercure*, août 1777, p. 171.

le poème fût « un chef-d'œuvre de platitude et de mauvais goût », que le talent d'un Pergolèse n'eût pas suffi à sauver, la musique du jeune mulâtre méritait les épithètes d'ingénieuse et de savante. Le critique lui trouvait « de la grâce, de la finesse, mais peu de caractère, peu de variété, peu d'idées nouvelles[1] ».

Somme toute, pour son début dans l'art dramatique, Saint-Georges, desservi par un livret détestable, n'avait point une mauvaise presse. Il bénéficiait de sa réputation d'homme universel.

C'est vraisemblablement vers cette époque que Saint-Georges se vit distinguer par Mme de Montesson, la femme du duc d'Orléans[2], qui l'attacha à son théâtre et à ses concerts. Le théâtre de Mme de Montesson brillait au premier rang parmi les spectacles de société, « non seulement, déclare Grimm, par le rang des acteurs et par l'éclat de l'assemblée, mais par le choix même des pièces », et par la manière dont on les exécutait[3]. En 1777, à côté du *Barbier de Séville,* paraissaient *Aline reine de Golconde* et la *Servante maîtresse*[4]. Dans ces pièces, la maîtresse de céans remplissait « les rôles de Mlle Arnould et de Mme Laruette avec une intelligence, une grâce, une finesse capables de suppléer tous les avantages de l'habitude et du talent le plus exercé[5] ». Sa voix, continuait Grimm, a « toute la grâce, toute la fraîcheur de son esprit[6] ». Mme de Montesson chantait encore dans *Zémire et Azor* et dans la *Belle Arsène*[7]. D'après les *Tablettes de Renommée des Musiciens* de 1785, Saint-Georges était « écuyer de Mme la comtesse de Montesson et directeur de son Concert[8] ».

Disons, à ce propos, que Bachaumont, après avoir assuré que Saint-Georges fut admis à faire de la musique avec la reine, prétend que, sur les instances de Mme de Montesson, le mulâtre mélomane entra dans le personnel des chasses du duc d'Orléans. « Mme de Montesson voulant se l'attacher pour ses spectacles, a fait créer, par M. le duc d'Orléans, une place pour lui dans ses chasses, avec toutes sortes d'agréments, et beaucoup d'utiles[9]. » C'est sans doute cette assertion de Bachaumont qui a suggéré à plusieurs auteurs, dont M. de Beauvoir, que Saint-Georges était « capitaine des chasses » du duc de Chartres[10]. Or, de 1777 à

1. Grimm, *loco cit.* Le *Journal de Paris* du 20 juillet 1777 signale la chute de la pièce, mais il ajoute : « Cependant, plusieurs morceaux de musique, entre autres les deux premiers duos dialogués, semblaient lui promettre un véritable succès. » (P. 3.) La première et unique représentation eut lieu le 19 juillet.

2. Charlotte-Jeanne Beraud de la Haie de Riou, marquise de Montesson, épousa, le 23 avril 1773, Louis-Philippe duc d'Orléans (1725-1785). Voir Collé (*Journal,* t. III, p. 394, édit. de 1807).

3. Voici en quels termes Alexandre Dumas père s'exprime, dans ses Mémoires, sur les talents de Mme de Montesson : « Elle s'occupait de musique et des chasses, dont elle partageait les plaisirs avec le prince. Elle avait un théâtre dans l'hôtel qu'elle occupait à la Chaussée d'Antin, théâtre sur lequel elle jouait avec lui. Le duc d'Orléans, né bonhomme et naïf, réussissait dans les rôles de paysan, et Mme de Montesson dans ceux de bergère et d'amante. (A. Dumas père, *Mes Mémoires,* édit. Cadot, Paris, 1852, t. I, p. 27.)

4. *Aline, reine de Golconde,* ballet héroïque en 3 actes de Sedaine et Monsigny, représenté pour la première fois en avril 1766. *La Servante maîtresse* était l'adaptation française de la célèbre *Serva padrona* de Pergolèse.

5. Grimm, *Corresp. litt.,* t. XI, pp. 443-444.

6. *Ibid.,* t. XII, p. 91. On joua, en 1778, comme nouveauté, chez Mme de Montesson, le *Jugement de Midas* de Grétry, dont les paroles étaient de l'Anglais Hales ou d'Hèle (*Ibid.,* p. 90).

7. *Zémire et Azor* de Grétry fut joué pour la première fois au théâtre de la cour, le 9 novembre 1771, à l'occasion du mariage du comte de Provence. *La Belle Arsène,* comédie-féerie en 4 actes de Monsigny, parut pour la 1re fois à Fontainebleau le 6 novembre 1773, et fut reprise à la Comédie italienne, le 14 août 1775.

8. *Tablettes de Renommée des Musiciens,* 1785. Les *Tablettes* nous apprennent qu'en 1785, Saint-Georges habitait Chaussée d'Antin.

9. Bachaumont, *Mémoires,* t. XIV, 1er mai 1779.

10. Roger de Beauvoir, *loco cit., Avant-propos,*

1785, la maison de Louis-Philippe d'Orléans ne comprenait pas de charge de « capitaine des chasses », et Saint-Georges ne figure ni parmi les officiers de vénerie, ni parmi ceux de la fauconnerie du prince[1]. Il en est de même à partir de 1785, époque à laquelle le duc de Chartres devint duc d'Orléans. — D'autre part, Henry Angelo nous apprend qu'admis en 1779, dans l'intimité du duc d'Orléans, Saint-Georges obtint de ce prince la qualité de « Lieutenant des Chasses de Pinci, » charge qu'il reçut, assure son biographe anglais, sans s'être livré à aucune intrigue[2]. Il pouvait aussi s'intituler « Écuyer de Mme de Montesson[3] ».

A ce titre, le duc d'Orléans s'intéressait tout spécialement à Saint-Georges. Nous n'en voulons pas d'autre preuve que l'aventure suivante que narre Bachaumont : « Dernièrement, dans la nuit, il [Saint-Georges] a été assailli par six hommes ; il étoit avec un de ses amis; ils se sont défendus de leur mieux contre des bâtons dont les *quidams* vouloient les assommer; on parle même d'un coup de pistolet qui a été entendu. Le guet est survenu et a prévenu les suites de cet assassinat, de sorte que M. de Saint-Georges en est quitte pour des contusions et blessures légères; il se montre même déjà dans le monde. Plusieurs des assassins ont été arrêtés. M. le duc d'Orléans a écrit à M. le Noir, dès qu'il a été instruit du fait, pour lui recommander les recherches les plus exactes et qu'il fût fait une justice éclatante des coupables[4]. »

Mais, coup de théâtre : au bout de vingt-quatre heures, on invite, en haut lieu, le duc d'Orléans à ne pas se mêler de cette affaire. Les prisonniers, qui ont été reconnus pour appartenir au monde de la police, et dont l'un n'était que le détective « Desbrugnières », sont relâchés, et les conjectures vont leur train. Le roman touffu qu'est la vie de Saint-Georges s'accroît ainsi d'un feuillet mystérieux.

*
* *

Notre musicien travaillait alors sans relâche. Les *Annonces* de janvier 1778 signalaient l'apparition de son œuvre IX, deux *Symphonies concertantes* pour deux violons[5], et, au mois de septembre suivant, le *Mercure* annonçait des *Quatuors* de lui pour instruments à archet[6]; puis, le 12 octobre, la Comédie italienne donnait la première réprésentation d'une nouvelle comédie à ariettes de sa composition. Les paroles de *La Chasse* étaient encore de ce M. Des Fontaines qui avait collaboré à celles d'*Ernestine*. Si l'on en croit Bachaumont, la première attirait « un concours de monde prodigieux », entraîné sans doute par le renom du musicien, et fut « très tumultueuse[7]. » Tumulte sympathique d'ailleurs, puisque le *Journal de Paris* rapporte que la pièce fut « fort applaudie ». On reprochait pourtant à l'amoureux « qui est un paysan, de parler comme un Monsieur », et la villageoise qu'il aimait n'était point exempte du même défaut. Ne s'avisait-elle pas de

t. I, p. 9, t. III, p. 121. Fétis et la *Biographie Michaud* disent que Saint-Georges fut « capitaine des gardes » du duc de Chartres, allégation erronée.

1. Arch. nat., Z[1a] 518. *Etat gén. de la France*, par le comte de Waroquier, 1789, t. I, p. 345-349.

2. *Angelo's Pic-Nic*, p. 11.

3. M. de Beauvoir n'hésite pas à faire de Saint-Georges l'amant de Mme de Montesson (*loco cit.*, t. II, p. 290).

4. Bachaumont, *loco cit.*, 1er mai 1779.

5. *Annonces* du 1er janvier 1778, p. 9. Chez le Duc, rue Traversière.

Ces symphonies de l'œuvre IX étaient déjà annoncées à l'automne de 1777 (*Annonces*, lundi 20 octobre 1777, p. 1322.)

6. *Mercure*, 5 septembre 1778, p. 70 : *Quatuor de M. de Saint-George.*

7. Bachaumont, *Mémoires*, t. XII, 17 octobre 1778.

répondre à une grande dame qui lui demandait en quoi consistaient ses occupations ordinaires : « Le matin, je fais le ménage, et le soir, je fais l'amour[1]. » Le *Mercure* déclarait la musique digne d'éloges : « Elle a été fort goûtée, disait-il, et mérite de l'être[2]. » Le *Journal de Paris* signalait le quatuor qui termine le repas champêtre du deuxième acte, quatuor qui « avait fait le plus grand plaisir », ainsi que celui du troisième acte. Enfin, il nous indique une des caractéristiques du talent de Saint-Georges en disant que « l'air en vaudeville par lequel finit la pièce sera probablement, un de ces jours, l'air à la mode[3]. » De même, Grimm, après avoir trouvé dans *la Chasse,* « de la gaieté, des détails agréables, des traits heureux », regrette quelques longueurs et quelques réminiscences. Lui aussi signale le fameux air en vaudeville, celui où Rosette raconte à son père les amours de sa sœur, et qui débute ainsi :

Si Mathurin dessus l'herbette
Cueille la rose du matin,
Il vient l'apporter à Colette,
Puis il la place sur son sein[4].

Saint-Georges cultivait donc l'ariette badine, et aussi, à ce que rapporte Louise Fusil, la romance, si goûtée à cette époque, dont il composait lui-même les paroles : « Saint-Georges, écrit-elle, donnait souvent des concerts publics ou de souscription : on y chantait plusieurs morceaux dont il avait composé les paroles et la musique; c'étoient surtout ses romances qui étoient en vogue. Celle que je vais citer est une des plus faibles dont j'ai conservé la mémoire; il me la fit chanter dans une de ses soirées chez la marquise de Chambonas[5]. »

Les vers de Saint-Georges cités par sa camarade sont dans le goût sentimental et pastoral qui régnait alors :

L'autre jour sous l'ombrage
Un jeune et beau pasteur
Soupirait ainsi sa douleur
A l'écho plaintif du bocage :
Bonheur d'être aimé tendrement,
Que de chagrins vont à ta suite.
Pourquoi viens-tu si lentement,
Et t'en retournes-tu si vite?

Gerber remarque le succès que remportèrent ses romances et ses concertos

1. *Journal de Paris*, 13 octobre 1778, p. 1147. Sur l'affabulation, Grimm fait la remarque suivante : « Le trait qui a donné l'idée de ce petit ouvrage est une anecdote connue de notre jeune reine qui, pour être infiniment simple, n'en est que plus sensible et plus touchant. » (Grimm, *Corresp. litt.*, t. XII, p. 169.) Deux amoureux villageois, Colette et Mathurin, intéressent à leur sort la femme du seigneur du village, pendant une chasse. (*Mercure,* 25 octobre 1778, pp. 302 et suiv.)

2. Le *Mercure* remarque que la *Chasse* est le second essai dramatique de Saint-Georges : « Il est infiniment supérieur au premier. Tout doit l'inviter à continuer une carrière qui lui promet des succès. » (*Loco cit.*, p. 305.) C'était Mme Triol qui remplissait le rôle de Colette.

3. *Journal de Paris, loco cit.*

4. Grimm, *Correspond. litt.*, t. XII, p. 169.

5. *Souvenirs d'une actrice,* t. I, pp. 142-143. Le British Museum possède cette romance. En voici le titre : « L'autre jour à l'ombrage, Romance nouvelle, Paroles et Musique de M. le Chevalier de Saint-George, Avec Accompagnement de Guitare, chez Imbault, Paris (s. d.). » (*Catalogue of printed Music published between 1487 and 1800 now in the Bristish Museum,* par M. W. Barclay, Squire, Londres, 1912, t. II, p. 449.)

Nous ajouterons, en ce qui concerne les romances de Saint-Georges, que le *Journal de Harpe* (3e année, no 2) contient une romance de notre musicien, avec accompagnement de violon *ad libitum* (*Mercure,* 1er mars 1783, p. 47).

de violon[1]. Aussi s'arrachait-on l'auteur de tant de mélodies langoureuses et de vers mélancoliques. Et Saint-Georges de continuer son existence romanesque, passant de boudoir en boudoir, de salon en salon, presque toujours flanqué de son ami Lamothe, le joueur de cor de chasse[2], à telles enseignes que Louise Fusil écrit : « Saint-Georges et Lamothe étaient Oreste et Pylade; on ne les voyait jamais l'un sans l'autre[3]. »

Bien que la carrière de ses précédentes comédies à ariettes eût été extrêmement courte, Saint-Georges, encouragé par le succès qu'obtenaient ses mélodies et ses romances, persévérait dans la voie dramatique, et au mois de mars 1780, il faisait exécuter, sous le titre de *l'Amant anonyme,* une nouvelle comédie en deux actes, mêlée de ballets, dont la bibliothèque du Conservatoire possède la partition complète[4]. Le titre de la pièce appartenait à toute une série alors en vogue. Rappelons-nous *l'Amant déguisé* de Philidor (1769), *l'Amant jaloux* de Grétry (1778), *l'Amant légataire* d'Helmont (1780), que devaient suivre *l'Amant statue* de Dalayrac et *l'Amant sylphe* de Martini, tous deux en 1785. — Le livret s'inspire de la comédie en cinq actes du même nom de Mme de Genlis, que Saint-Georges pouvait approcher souvent parmi les intimes du duc d'Orléans[5]. On y retrouve, en effet, la plupart des personnages de la pièce que Mme de Genlis publia en 1781, la jeune veuve Léontine, son amie Dorothée, le savant Ophémon, Jeannette et Colin. Seul, le vicomte de Clemengis s'est transformé en Valcour[6]. Le deuxième acte contient un de ces « duos dialogués » (Léontine, Valcour) qui faisaient en ce temps-là les délices des dilettantes. Il y a des ensembles, *quinque,* quatuor, chœurs, et aussi un ballet et une contredanse. L'orchestre comprend, suivant l'habitude de Saint-Georges, le quatuor, deux cors et deux hautbois. Nous ignorons sur quel théâtre fut représenté *l'Amant anonyme.* La presse ne souffle mot de cette pièce[7].

La vogue des airs et romances de Saint-Georges s'étendait à la province. C'est ainsi que le 2 février 1786, à Rennes, MM. Antony et Wachter, musiciens du roi, chantent des « airs nouveaux, tous de la composition de Saint-Georges, quelques-uns même composés exprès pour ce concert[8] ». Notons encore qu'en 1781, Saint-Georges publiait chez Le Duc *Trois Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé*[9].

1. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler,* II (1812), pp. 290-291.

2. « Il eût été aussi le premier tireur d'armes, disait-on, s'il n'y avait pas eu un Saint-Georges. » (*Souvenirs d'une actrice,* t. I, p. 142.)

3. *Ibid.*

4. *L'Amant | Anonime | Comédie en deux Actes | Mêlée de Ballets | Représentée à Paris | Le 8 mars 1780. | La Musique de M. | De Saint-George.* | Ms. in-fol.

5. *L'Amant anonyme,* comédie en cinq actes par l'Auteur du Théâtre à l'usage des jeunes personnes [Mme de Genlis], parut à Paris, en 1781, dans le *Théâtre de Société* (t. I, pp. 181 et suivantes). Le succès de cette comédie avait dépassé les frontières, puisque, en 1783, on jouait à Vienne : *Der Liebhaber ohne Namen, ein Lustspiel in 5 Aufzügen, nach der Gräfin von Genlis, aufgeführt in dem K. K. Nationalhoftheater.* Wien, beym Logenmeister, 1783, in-8°.

6. Le nom de Clemengis figure déjà dans l'*Ernestine* de Mme Riccoboni et dans la pièce du même nom de Saint-Georges.

7. Ni le *Mercure* ni le *Journal de Paris* n'annoncent *l'Amant anonyme,* à la date du 8 mars 1780. Peut-être cette comédie fut-elle jouée seulement sur le théâtre de Mme de Montesson. Notons également que le *Journal de Harpe par les meilleurs maîtres* nous révèle, dans son n° 3, une autre pièce de Saint-Georges intitulée *Le Droit du Seigneur,* dont cette publication insère un air (*Mercure,* avril 1784, p. 144).

8. H. Delalande, *Une Société musicale à Rennes au dix-huitième siècle,* Rennes, 1917, p. 2. — *Affiches de Rennes,* 1er février 1786.

9. *Calendrier musical,* 1782, p. 249. C'était sa première œuvre de clavecin.

A ses multiples talents d'escrimeur, d'écuyer, de patineur, de nageur, de danseur, de poète, de musicien et de violoniste, le chevalier joignait encore celui de comédien. Si l'on en croit le *Journal d'un Bourgeois de Popincourt,* Saint-Georges, non content de briller sur le théâtre de sa protectrice, Mme de Montesson, jouait la comédie sur la scène ultra-élégante que la marquise de Montalembert avait installée chez elle, rue de la Roquette : « On ignore parfaitement en quel pays ou sur quel théâtre étranger le sieur de Saint-Georges est allé encore jouer la comédie qu'il ne joue plus, soit en public, soit en particulier, avec Mme la marquise de Montalembert, sur celui de son bizarre époux, rue de la Roquette, faux-bourg Saint-Antoine[1]... »

Cette note nous apprend, de plus, les goûts voyageurs de Saint-Georges, goûts que confirment d'autre part Louise Fusil, dans ses *Souvenirs,* et Henry Angelo, dans les deux ouvrages précités.

A la mort du duc d'Orléans, en 1785, Saint-Georges perdit sa place de lieutenant des chasses de Pinci, perte qui fut particulièrement sensible à sa bourse, et qui le contraignit à chercher de nouvelles ressources dans la pratique de son art favori, l'escrime. Pour exploiter son fleuret, Saint-Georges se rendit à Londres, où il eut l'hônneur de soutenir, en présence du prince de Galles, plusieurs assauts avec les maîtres anglais et étrangers les plus fameux. C'est ainsi qu'il croisa le fer avec Fabien de Paris, et aussi, le 9 avril 1787, en un combat sensationnel, dont l'aspect nous a été conservé par le peintre Robineau, avec cet autre Savalette de Langes qui se nommait le Chevalier d'Eon[2]. Le match eut lieu à Carlton House. Robineau a représenté d'Eon, en jupon, tirant avec Saint-Georges devant le prince de Galles qui figure, debout et coiffé d'un chapeau de feutre, au premier rang de l'assistance, parmi laquelle on voyait Fabien, de la Motte, Réda, Rolland et Goddard[3] : « Mlle d'Eon, écrit le capitaine Telfer, qui a retracé la biographie accidentée du personnage, eut assez de modestie pour croire à la complaisance de M. de Saint-Georges, quand elle lui portait des coups. » Mais ce dernier déclara en toute franchise qu'il avait dû user de tous ses moyens pour essayer de les parer, et un gentleman présent à l'assaut s'enthousiasmait de la rapidité des tireurs, rapidité d'autant plus surprenante de la part de la « chevalière » que cette « Pallas moderne » touchait à la soixantaine, et que son adversaire était jeune, vigoureux et d'une adresse consommée[4].

L'été de 1787 revoyait notre musicien à Paris; le 18 août, la Comédie italienne jouait une comédie en deux actes et en prose, mêlée d'ariettes, dont un certain

1. H. Vial et G. Capon : *Le Journal d'un Bourgeois de Popincourt, avocat au Parlement,* 1903, p. 34. Sur le théâtre de l'hôtel de Montalembert, voir l'ouvrage de J. de l'Isle de Salle et d'Imbert de la Plâtrière, 1801, p. 70.

2. Charles-Geneviève-Louise-Auguste-André-Timothée, chevalier d'Eon de Beaumont (1728-1810). On lira sur ce singulier personnage l'ouvrage de MM. Octave Homberg et Fernand Jousselin : *Un Aventurier au dix-huitième siècle, Le Chevalier d'Eon,* Paris, 1904.

Le tableau de Robineau fut gravé par V.-M. Picot. Il porte le titre suivant : « The Assault or Fencing Match which took place between — Mademoiselle La Chevalière d'Eon de Beaumont and Monsieur de Saint-George on the 9th of april 1787. — At Carlton House in the presence of the Nobility and many eminent Fencing Masters of London. »

3. *The Reminiscences of Henry Angelo,* t. II, p. 46.

4. *The Strange Career of the Chevalier d'Eon de Beaumont* by captain Telfer, 1885, pp. 308, 309 (*The Reminiscences,* loco cit., p. 421). MM. Homberg et Jousselin remarquent que, comme Saint-Georges, le chevalier d'Eon « dut se faire une sorte de gagne-pain » de son épée. En septembre 1793, il prenait part, dans un costume mi-masculin, mi-féminin, à un tournoi présidé par le prince de Galles lui-même (*Un Aventurier au dix-huitième siècle,* p. 302).

M. Desmaillot avait écrit le livret[1], et dont Saint-Georges avait composé la musique. Ce ne fut, du reste, que grâce à celle-ci et aussi au talent de Mlle Renaud que la médiocre pièce de Desmaillot put passer[2]. Elle portait le titre de *La Fille-garçon,* et suscita, le 17 août 1787, une réclamation d'un M. Forgeot qui prétendait avoir une pièce reçue depuis six ans sous le même nom à la Comédie française[3]. Bornons-nous à observer que l'apparition de *La Fille-garçon* de notre escrimeur suit de près son assaut à Londres avec une sorte de « fille garçon », la chevalière d'Eon. A cette occasion, Grimm revient sur le fameux mulâtre, « plus célèbre par son prodigieux talent pour l'escrime et par la manière très distinguée dont il joue du violon que par la musique des deux opéras-comiques, *Ernestine* et *La Chasse,* qui ne survécurent pas à la première représentation[4] ». Le *Journal de Paris* donnait une analyse de la pièce, où l'on voit le jeune Rosanne, dont la mère a perdu à la guerre son mari et son premier fils, élevé par celle-ci sous des habits de fille, subterfuge qui n'empêche pas les passions et qui aboutit au mariage de la fille-garçon avec la jeune Nicette. « Le sujet, disait le journal, n'est pas heureux, mais l'auteur a tâché de le féconder par beaucoup de morceaux de chant qui ont été mis en musique par M. de Saint-George, amateur très connu et qui excelle en plus d'un genre. » Toute cette musique fut « fort applaudie[5] ». Mlles Renaud et Carline assuraient une interprétation de premier ordre.

La Fille-Garçon fournissait au *Journal général de France* une nouvelle occasion de protester « contre la facilité avec laquelle les comédiens italiens reçoivent et présentent au public des ouvrages médiocres ». Mais la feuille n'en complimentait pas moins Saint-Georges, dont seule la musique avait empêché l'écroulement de la pièce. Elle le traitait « d'amateur distingué et qui a donné des preuves de ses talens supérieurs en plus d'un genre ». Elle ajoutait : « Le succès qu'il a obtenu doit être un encouragement bien flatteur pour enrichir ce théâtre de ses productions[6]. »

Enfin, selon Gerber, Saint-Georges aurait écrit, en 1788, une autre comédie intitulée *Le Marchand de Marrons,* qui fut représentée au théâtre des Beaujolais, c'est-à-dire au Palais-Royal[7]. A cette époque, le *Calendrier musical* le fait figurer sur la liste des artistes en qualité d' « amateur[8] ». En sa qualité d'homme à la mode, l' « amateur » fréquentait assidument la grande allée du Palais-Royal qui était alors le rendez-vous de toutes les élégances parisiennes. Durant l'été, les habitués de l'Opéra, situé à proximité, se répandaient dans le jardin après la représentation, et Mme Vigée-Lebrun nous dépeint l'assemblée des femmes à la chevelure parfumée, parées « de fort gros bouquets ». Parfois, les soirées se prolongeaient jusqu'à deux heures du matin : « On y faisait de la musique au

1. Grimm, *Corresp. litt.,* t. XV, p. 133. Ce Desmaillot avait travaillé pour les petits théâtres des boulevards et pour le Palais-Royal.
2. Bachaumont, *Mémoires,* t. XXXV, 21 août 1787.
3. *Journal de Paris,* 18 août 1787, p. 1009.
4. Grimm, *loco cit.*
5. *Journal de Paris,* 19 août 1787, p. 1013.
6. *Journal général de France,* jeudi 23 août 1787, pp. 403-404. Cf. *Mercure,* 29 mars 1788, p. 236.
7. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon,* t. II (1812), p. 291. Clément, *Dictionnaire des Opéras,* p. 697. Cet opéra-comique était en deux actes. On sait que le théâtre des Beaujolais fut construit par l'architecte Louis à l'instigation du duc de Chartres, et pour l'amusement du plus jeune des fils de ce prince, le comte de Beaujolais. Il servit d'abord comme théâtre de marionnettes, puis celles-ci furent remplacées par des comédiens-enfants.
8. *Calendrier musical,* 1789, p. 283.

clair de lune, en plein air. Des artistes, des amateurs, entre autres Garat et Azevedo, y chantaient. On y jouait de la harpe et de la guitare : le fameux Saint-George jouait souvent du violon; la foule s'y portait[1]. »

Ainsi, l'élégant mulâtre était une des attractions de la promenade célèbre, tenue à cette époque pour une des merveilles de Paris. On le voyait encore dans les salons musicaux, et chez le baron de Besenval, où il rencontrait Dalayrac.

C'est probablement en 1789 que Saint-Georges entreprit un voyage en Angleterre et y connut des succès aussi flatteurs que ceux qu'il avait remportés lors de son premier séjour. Il est vraisemblable d'admettre que le chevalier accompagna le duc d'Orléans dans son exil à Londres, après les journées des 5 et 6 octobre. On sait que Louis-Philippe-Joseph, le futur Philippe-Égalité, avait, le premier, crié « Aux armes » dans le Palais-Royal, et qu'après une scène violente chez la marquise de Coigny, La Fayette exigea du roi l'éloignement du prince. Le duc d'Orléans se décida à partir pour Londres, chargé d'une mission purement fictive sur laquelle M. de Beauvoir ne s'est pas fait faute de broder[2]. Prêtant, comme le dit M. Augé de Lassus, une oreille complaisante aux nouveautés, le prince s'était « précipité dans l'anglomanie ». En raison de ses goûts sportifs, Saint-Georges lui tenait lieu, sur ce terrain, de « brillant second[3] ». Beauvoir rapporte que l'arrivée du chevalier à Londres fit courir tout le beau monde, et que le peuple nomma le fameux mulâtre le plus séduisant « des coloured gentlemen[4] ».

Henry Angelo, sans faire aucune allusion à la présence simultanée à Londres du duc d'Orléans et de Saint-Georges, raconte que, dès le second jour de son arrivée, Saint-Georges soutint un assaut contre lui[5].

Le lendemain, Saint-Georges offrait à Angelo le portrait que le peintre américain Brown avait fait de lui lors de son premier voyage en Angleterre. A ce sujet, Angelo nous rapporte une anecdote bien significative de la mentalité du mulâtre. Après sa dernière séance de pose devant Brown, Saint-Georges s'en fut dîner chez les parents d'Angelo et, comme la mère de celui-ci le questionnait sur son portrait, et lui demandait s'il le trouvait ressemblant, Saint-Georges de répondre en souriant tristement : « Oh Madame, c'est si ressemblant, c'est affreux[6]! » Nous reproduisons ici ce portrait d'après une gravure qui en fut publiée à Londres, le 4 avril 1788[7]. Au pied du portrait, on lit les vers suivants qui célèbrent à la fois les talents de Saint-Georges et ses grandes qualités de cœur :

Dans les armes jamais on ne vit son égal,
Musicien charmant, compositeur habile,
A la nage, au Patin, à la chasse, à cheval,
Tout Exercice enfin pour lui semble facile,
Et dans tous il découvre un Mode original.

1. *Souvenirs de Mme Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*, t. I, pp. 25, 26 (édit. H. Fournier).

2. Voir t. IV, pp. 205 et suivantes.

3. Le duc d'Orléans était très habile à tous les exercices du corps, et excellait dans l'équitation.

4. Roger de Beauvoir, *loco cit.*, t. IV, pp. 217 et suiv. Sur l'attitude et le caractère du duc d'Orléans, voir Mme de Staël : *Considérations sur la Révolution française*, t. I, pages 306, 307

5. Henry Angelo, *The Reminiscences*, t. II, p. 78.

6. Henry Angelo avait sauvé ce portrait lors de l'incendie de l'Opéra-house, le 17 juin 1789. Il le transporta chez lui Saint-Alban's Street. (*Loco cit.*, t. II, pp. 77-78.)

7. Le portrait de Saint-Georges, peint par Mather Brown et gravé par W. Ward, parut à Londres chez Bradshaw, no 4, Coventry Street.



MONSIEUR DE SAINT-GEORGE

From an Original Picture at Mr H. Angelo Academy.

(Peint par Mather Brown. — Gravé par W. Ward.)

(Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes.)

Si joindre à ses Talens autant de modestie
Est le *nec plus ultra* de l'Hercule François,
C'est que son bon Esprit exempt de jalousie
N'a trouvé le Bonheur en cette courte vie
Que dans les vrais amis que son cœur s'était faits.

Pendant ce second séjour à Londres, Saint-Georges se rencontra avec d'autres escrimeurs réputés en Angleterre, dont Goddard, le sergent Leger et un certain M. M. D., qui devint conseiller à Dublin et qui s'était formé, lui aussi, auprès de La Boëssière[1]. Si l'on en croit Angelo, Saint-Georges menait alors une vie « extravagante » au Grenier's Hotel, Jermyn Street, hôtel qui passait alors pour être aussi fashionable que le Clarendon ; on le voyait sans cesse entouré d'une foule de maîtres d'armes, d'amateurs d'escrime et de violonistes. Chacun le flattait à qui mieux mieux et s'attachait à lui soutirer quelque libéralité. Il tenait table ouverte, et toute cette « clientèle » se faisait grassement entretenir de guinées, de champagne et de bourgogne. Tant et si bien que le prodigue ne tarda pas à s'apercevoir que sa bourse se vidait avec une rapidité inquiétante[2].

Il dut alors songer à regagner Paris, où, en 1790, il faisait représenter une nouvelle pièce intitulée *Guillaume tout cœur*[3].

Ses précédents biographes ont prétendu que le duc d'Orléans l'employait à ses intrigues politiques[4]. Il semble bien que cette allégation ne soit pas complètement inexacte. En effet, on lit dans le *Moniteur universel*, n° 172, l'information suivante, envoyée de Tournai le 13 juin 1791 : « On mande de cette ville que M. Saint-George (ci-devant chevalier), y étant arrivé dans l'intention d'y passer quelques jours et d'y donner aux amateurs le plaisir de l'entendre dans un concert, a été secrètement averti par le commandant de ne point se montrer en public. Il paraît que les sentiments de M. Saint-George sont connus et qu'ils déplaisent aux réfugiés français, ennemis de la France et de la liberté :

Ces gens, assurément, n'aiment pas la musique.

On dit qu'à l'hôtel où ce citoyen français est descendu, on a eu l'impertinence de détourner un couvert qu'il avait retourné à la table d'hôte, et que M. Saint-George a eu l'excellent esprit de ne point prendre de l'humeur. C'est là une bonne action de la part d'un homme qui excelle dans l'art des vengeances particulières[5]. »

Or, on sait que Tournai et toute la région se trouvaient alors remplis d'émigrés, chez lesquels les idées de Philippe-Égalité et de son entourage rencontraient la plus vive répulsion. Le « ci-devant chevalier, » familier du prince anglomane et révolutionnaire, apparaissait donc au premier chef comme un « indésirable », et point n'était besoin pour lui de se livrer à une propagande en faveur des idées du duc d'Orléans, pour s'attirer une implacable animosité. Saint-Georges avait-il pris la musique comme prétexte à une soi-disant mission? Rien ne permet de l'affirmer, mais le récit que sa camarade Louise Fusil fait de son escapade de Tournai ne contient aucune allusion au rôle politique que Saint-Georges se proposait de jouer dans cette ville. Il résulte même de ce récit que Saint-Georges et

1. H. Angelo : *The Reminiscences*, pp. 200-227.
2. *Angelo's Pic-Nic*, p. 13.
3. D'après une communication que M. le comte Marquiset a bien voulu nous faire.
4. Entre autres, Fétis et l'auteur de l'article Saint-Georges dans la *Biographie Michaud*.
5. *Moniteur universel*, n° 172 (réimpression de 1841), p. 708. De Tournay, 13 juin 1791.

Louise Fusil se trouvaient simplement en tournée artistique dans le Nord et que la proximité de Tournai de Lille avait seule engagé le musicien à s'y rendre : « Je fis un nouvel engagement avec Saint-Georges et Lamothe, pour des concerts à Lille, en 1791, écrit Louise Fusil. Lorsqu'ils furent terminés, Saint-Georges comptait les renouveler à Tournai; cette ville était alors le rendez-vous des émigrés. Ils ne voulurent point y admettre le créole. On lui conseilla même de n'y pas faire un plus long séjour[1]. »

Une note parue dans les *Annonces* de novembre 1791, et émanant de Lille, vient confirmer de la façon la plus explicite les assertions de Louise Fusil sur le caractère artistique du déplacement de Saint-Georges dans le Nord.

Nous transcrivons ici cet important document, qui a échappé à l'érudition de Léon Lefebvre[2], non seulement parce qu'il intéresse au premier chef la biographie du célèbre mulâtre, mais encore parce qu'il apporte une utile contribution à l'histoire du Concert de Lille :

De Lille, ce 3 novembre [1791]. « Depuis longtemps, on n'avoit eu, dans notre ville, un concert aussi brillant que l'a été celui de mardi, jour de la Toussaint. Il suffit de dire, pour en être persuadé, que M. Saint-Georges l'a formé et s'est chargé de le conduire. On y a vu réunis les talens les plus distingués et cet ensemble parfait qui, seul, peut ravir tout un auditoire. Il a commencé par une ouverture de M. Guénin, et l'on a terminé par une symphonie de Paesiello. M. Granville et Mlle Guérin ont chanté dans la première partie et ont rendu la partie du chœur extrêmement intéressante. M. Lombart a exécuté, sur le violoncelle, un concerto de Pleyel, qui a été très applaudi et qui a valu de nombreux applaudissements à ce jeune artiste.

« Mais un début curieux, qui a beaucoup intéressé dans la seconde partie, c'est celui de M. Baillé fils, qui, accompagné par M. Saint-Georges, a rendu une sonate de Forte-piano avec une netteté, une facilité, une exécution, et même une sensibilité qu'il est bien rare de rencontrer dans un âge si tendre (il a tout au plus dix à douze ans). Son talent, aussi vrai que précoce, l'a déjà placé au rang des virtuoses distingués. M. Renaut a chanté une ariette et Mlle Guérin a terminé le concert par un duo qu'elle a chanté avec M. Granville, et qui leur ont mérité les plus vifs applaudissemens.

« Nous espérons que M. Saint-Georges voudra bien diriger de même quelques-uns des concerts que nous allons donner jusqu'à Pâques prochain, et nous pouvons assurer d'avance que les premiers virtuoses de la France s'y feront entendre[3]. »

Ainsi, voilà qui précise, sans conteste, le rôle musical joué par Saint-Georges

1. *Souvenirs d'une actrice,* t, I. pp. 144-145. Plus loin, Louise Fusil donne quelques détails sur Tournai : « Il y a une très petite distance de cette ville [Lille] à celle de Tournai qui appartenoit alors à l'Autriche, et, avant l'émigration, on y allait très fréquemment. Un simple poteau séparait les deux pays... Le théâtre de Lille y donnait des concerts et des représentations. Les émigrés étaient persuadés alors qu'il leur suffirait de se montrer aux portes de Paris, avec l'armée de Condé, pour y entrer, et qu'on les recevrait comme des libérateurs... (*Ibid.*, t. II, pp. 73-74.)

2. Dans son bel ouvrage : *Le Concert de Lille* (1726-1816), L. Lefebvre ne fait aucune mention de la séance dirigée par Saint-Georges. Il dit seulement que, lorsque la Révolution éclata, le Concert allait être érigé en *Société royale de musique.*

« Les concerts dégénérèrent à mesure et ont fini par être réduits à rien, malgré les efforts de quelques amateurs zélés qui, vainement, cherchèrent plusieurs fois à les relever. » (*Loco cit.*, p. 39.)

3. *Annonces,* supplément du dimanche 13 novembre 1791, p. 4118.

au cours de sa tournée dans la Flandre. Et n'est-ce pas touchant de voir le fameux violoniste accompagner un gamin de dix ans!

D'autre part, des documents d'archives nous apprennent qu'en 1791, Saint-Georges résidait à Lille, où il habitait rue Notre-Dame, paroisse Saint-Etienne[1], et qu'il avait été, pendant deux ans, capitaine de la garde nationale de cette ville[2]. Ainsi, notre violoniste, garde national, alliait l'amour de la musique à de solides sentiments patriotiques.

* * *

Ces sentiments, il ne devait pas tarder à les montrer de façon encore plus frappante, en formant, à la fin de l'été de 1792, un corps de troupes légères qui prit le nom de *Légion Saint-Georges*. Dès le 7 septembre 1792, des hommes de couleur, disposés à se constituer en compagnie franche, s'étaient présentés à l'Assemblée nationale. L'un d'eux, Raimond, déposa une pétition qui visait la loi du 24 mars 1792 et le serment prononcé alors par les nègres français de « verser leur sang pour la défense de la patrie ». Tous demandaient à former le plus tôt possible une légion franche, et Raimond proposait de contribuer à la création de ce corps par un versement annuel de 500 livres destiné à couvrir partie des frais d'équipement de la troupe. Le lendemain, 8 septembre, l'Assemblée donnait satisfaction à ces bons patriotes, et décrétait la formation d'un corps de troupes légères, sous la dénomination de *Légion nationale du Midi*. Ce corps, d'un effectif de 1000 hommes, devait comprendre 800 hommes d'infanterie et 200 cavaliers[3].

On se mit aussitôt à organiser la Légion qui, à la date du 15 septembre, possédait déjà la plus grande partie de ses cadres. En tête figurait Saint-Georges, avec le grade de chef de brigade[4].

Dans ses *Mémoires*, Alexandre Dumas parle de la formation de la *Légion Saint-Georges* et du rôle que joua dans ce corps son père Alexandre Dumas Davy de la Pailleterie. « Saint-Georges, écrit-il, avait été nommé colonel de la légion franche des Américains du Midi. Boyer venait de lever le régiment des Hussards la Liberté et l'Egalité. Tous deux connaissaient mon père, tous deux le voulurent avoir sous leurs ordres. Saint-Georges le prit le premier comme sous-lieutenant, le 1er septembre 1792. Boyer le prit comme lieutenant, le lendemain. Enfin, Saint-

1. Voir plus haut la note 4 de la page 449 (Arch. adm. Ministère de la Guerre).

2. Archives administratives du Ministère de la Guerre : *Formation du Régiment des Hussards américains et du Midi*. État certifié conforme le 1er octobre 1792 et signé Saint-Georges. Dans le travail signalé plus haut, M. Vauchelet a utilisé des documents d'archives, provenant de Lille, et qui confirment ce fait : Joseph-Bologne Saint-George est inscrit, en effet, sur les contrôles de la garde nationale de Lille en 1792, 4e bataillon, 2e compagnie, 1er peloton, 1re section, 2e escouade, no 8. On voit encore : *Lille, Reg. au recens. de 1791, 6e section, 550, rue Notre-Dame :* « Joseph de Boulogne dit Saint-Georges, quarante-trois ans, né à la Guadeloupe, rentré à Lille depuis deux ans. » Saint-Georges figure de même au recensement de 1793.

3. P. Descaves, *Historique du 13e Régiment de Chasseurs* (*1792-1891*), 1891, pp. 3-4. La cavalerie de la Légion portait le nom de *Hussards américains et du Midi*. Le corps tout entier fut, par la suite, dénommé : *Légion Nationale des Américains et du Midi ;* puis, on le désigna, plus fréquemment, par les noms de : *Légion Saint-Georges, Légion des Américains, Légion des Hommes de couleur* (*Ibid.*).

A la date du 6 décembre 1792, la Convention décréta que la Légion ne comprendrait que des cavaliers, et qu'elle serait organisée à l'instar des chasseurs à cheval. (*Historique*, p. 6.)

4. Les chefs d'escadron étaient : MM. de la Roche-Champreux et Dumas ; ce dernier n'était autre que le futur général Dumas Davy de la Pailleterie, père d'Alexandre Dumas.

Georges qui, à tout prix, voulait le garder, le fit nommer colonel le 10 janvier 1793[1]. »

Sans doute, le sentiment qui porte ici Alexandre Dumas à faire ressortir la valeur militaire de son père, que les deux chefs de corps s'arrachaient à l'envi au moyen de surenchères de grades, est fort louable; mais la vérité historique diffère un peu de l'amusant tableau que le grand romancier nous trace des passages successifs du futur général Dumas des Américains du Midi aux Hussards de la Liberté. Le 15 septembre 1792, en effet, son père comptait à la *Légion Saint-Georges,* non pas en qualité de sous-lieutenant, mais bien en celle de chef d'escadron[2]. Cette rectification ne diminue en rien la rapidité de l'avancement de Dumas de la Pailleterie, puisque, le 30 juillet 1793, il recevait son brevet de général de brigade de l'armée du Nord[3].

Nous rencontrerons d'ailleurs, tout à l'heure, une appréciation cinglante d'Alexandre Dumas sur Saint-Georges. Tout en procédant activement à l'organisation de sa légion, celui-ci ne manquait pas de faire part à ses amis de Paris, et aux parlementaires de l'époque, des bonnes nouvelles qui survenaient dans le Nord. C'est ainsi que, le 29 septembre 1792, le député Lassource communique à la Convention la lettre suivante qu'il vient de recevoir du nouveau colonel :

« Je vous annonce, mon cher concitoyen, que je reçois à l'instant la nouvelle que nos troupes ont repris Saint-Amand et le camp de Maulde, et que ce camp va être rétabli. Votre ami et concitoyen,

« SAINT-GEORGES[4]. »

On lira, dans l'*Historique du 13e Régiment de Chasseurs,* les diverses péripéties de la formation du corps des Hussards américains. Commencées à Paris, les opérations se poursuivirent à Amiens, pendant le mois de novembre. D'Amiens, la légion se rendit à Laon, et c'est dans cette ville qu'elle devint, au commencement de 1793, le 13e régiment de chasseurs. Le 13 février 1793, Saint-Georges écrivait au ministre de la guerre qu'il lui était impossible de remplir, à Laon, ses « obligations envers la Nation », car il n'avait pas eu le temps de compléter son corps. Il demande de porter le régiment à Lille, mais fait observer « qu'il ne peut mener ses hommes à la boucherie, et qu'il faut, au moins, leur apprendre à connaître leur gauche et leur droite[5] ». Par cette lettre, Saint-Georges répondait aux sollicitations du ministre qui manifestait son impatience de ce que le 13e chasseurs ne fût pas déjà en campagne[6]. Non seulement le Conseil d'administration du régiment appuyait le colonel en signalant que les escadrons, démunis de chevaux, d'effets d'habillement et d'équipement, se trouvaient dans l'impossibilité de se mettre en route[7], mais encore les Administrateurs de l'Aisne demandaient le maintien à Laon des chasseurs américains, dont ils louaient l'activité, le zèle et « l'attitude imposante[8] ».

1. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires* (édit. A. Cadot), t. I, p. 78. Thomas-Alexandre Dumas Davy de la Pailleterie était né à Jérémie, île de Saint-Domingue.

2. *Historique du 13e Régiment de Chasseurs,* p. 6.

3. *Mes Mémoires,* t. I, p. 82.

4. *Moniteur universel,* juillet-décembre 1792, nº 273, p. 1164.

5. Arch. administratives du Ministère de la Guerre. Lettre du 13 février 1793.

6. Le 13 février 1793, le ministre avait donné l'ordre au régiment commandé par Saint-Georges de quitter Laon le 18, pour se rendre à Lille.

7. Arch. adm. du Ministère de la Guerre. Lettre du 13 février 1793. Le Conseil d'administration déclare n'avoir rien touché de la somme de 325.430 livres accordée par le décret du 6 déc. 1792 pour les différentes masses.

8. Arch. adm. du Ministère de la Guerre. Lettre du 14 février 1793.

Mais le ministre passait outre à toutes ces réclamations et à tous ces atermoiements. Le 18 février, les Hussards américains quittaient Laon pour arriver à Lille le 23 février[1]. De là, ils participèrent activement à la campagne de Belgique, et l'*Historique du 13e Chasseurs* relate leurs exploits[2].

Quant à Saint-Georges, il n'avait point suivi son régiment dans sa voie glorieuse. Il demeurait à Lille, sous le prétexte d'assurer l'organisation et l'administration de son corps, et ce rôle aussi effacé que prudent inspire à Alexandre Dumas quelques lignes cruelles. Poursuivant le récit de la carrière militaire de son père, il montre celui-ci « placé en réalité à la tête du régiment, car Saint-Georges, peu friand du feu, était resté à Lille pour veiller à l'organisation complète de sa troupe et y manger, pour son propre compte, l'argent qu'on lui avait donné pour acheter des chevaux[3] ». En d'autres termes, pour employer une expression contemporaine, le colonel Saint-Georges n'était qu'un « embusqué », et on serait tenté d'accorder créance aux allégations de Dumas, en lisant le texte de la dénonciation suivante que le commissaire du Pouvoir exécutif Dufrenne adressait le 2 mai 1793 au ministre de la guerre :

« Saint-Georges est un homme à surveiller; criblé de dettes, il s'est avisé de lever un corps; il lui a été (je crois) accordé et payé 300000 livres par la Nation pour fournir aux équipages de ses soldats qui, nonobstant cela, ont de grands besoins! Je suis persuadé qu'il n'a pas été affecté 100000 livres aux besoins de ce corps, le reste a servi à payer les dettes de M. Saint-Georges qui affiche un luxe insolent et qui a, dit-on, à l'écurie, plus de 30 chevaux, dont plusieurs coûtent 3000 livres pièce; quelle horreur[4]! »

Oui, quelle horreur! Car, au dire de Dufrenne, Saint-Georges ne se contente pas de vivre commodément embusqué dans la capitale flamande; il vit encore aux dépens de la caisse de son régiment, et cet embusqué se double d'un prévaricateur!

La dénonciation de Dufrenne eut pour conséquence de faire mander Saint-Georges à Paris par le Tribunal révolutionnaire; il est absent de son corps le 11 mai[5] et, le 25 juin, le commissaire Beaumé écrit au ministre de fâcheux détails sur l'attitude des hussards américains en campagne : « La désertion, dit-il, a toujours continué; les hussards Saint-Georges, hier, au nombre de quatre au moins (*sic*), ont passé à l'ennemi avec armes et bagages[6]. » Il s'agit là, on le voit,

1. *Journal officiel militaire*, 18 février 1793, p. 136.

2. Le 1er avril, le régiment se porte sur Cassel; les 18 avril et 17 mai, il se conduit brillamment, et le 17 juillet, il entre le premier de la division Souham dans la ville de Malines. A Bois-le-Duc, il franchit les fossés sur la glace. (*Historique*, pp. 40-42.) Les hommes de couleur avaient été retirés des escadrons et restèrent à Lille; puis (17 mars), ils furent dirigés sur Brest afin de former des compagnies franches pour les colonies. Le 19 juin 1793, un décret du ministre de la guerre employait la 1re compagnie partout ailleurs qu'aux colonies; elle fut envoyée en Vendée et considérée comme un corps de l'armée de l'Ouest. Après la guerre de Vendée (germinal an II), cette compagnie fut réduite et incorporée aux escadrons du 13e régiment de chasseurs à cheval à Tours. (*Historique*, pp. 6-7.)

3. Alexandre Dumas : *Mes Mémoires*, t. I, pp. 78-82.

4. Arch. adm. du Ministère de la Guerre. Lettre de Lille du 2 mai 1793. D'après l'*Historique du 13e Régiment de Chasseurs*, les allocations diverses accordées à la Légion Saint-Georges comprenaient :

174.549 livres pour la solde.

325.420 livres pour les différentes masses.

688.000 livres pour les dépenses d'habillement et d'équipement.

5. *Ibid.*, Revue extraordinaire du 13e chasseurs passée par Bournet, chef de brigade, et Herman, commissaire des guerres, 25 juin 1793.

6. Arch. adm. du Ministère de la Guerre; 25 juin 1793.

d'une grave affaire. Rien n'est plus bouffon que le pathos et l'outrance verbale de tous ces commissaires déclamatoires et empanachés.

Toutefois, on ne semble pas en avoir trop voulu à Saint-Georges pour son « luxe insolent » et pour l'attachement qu'il manifestait à la cité lilloise, puisque, le 1er juillet 1793, il était confirmé, par le Comité exécutif, dans son grade de chef de brigade.

Pendant ce temps, loin des intrigues et des dénonciations, la musique où Saint-Georges mettait le meilleur de lui-même ne perdait pas ses droits, et le *Journal de guitare* insérait, en mai 1793, un air du pauvre colonel[1]. Mais les influences politiques continuaient leur action souterraine, et le même Comité exécutif le destituait le 25 septembre 1793, sans fournir de motifs pour justifier cette mesure[2]. Brusquement, J.-B. Bouchotte, ministre de la guerre, suspendait Saint-Georges, et avec lui huit officiers du régiment[3].

Saint-Georges écrit alors au ministre la lettre suivante qu'il date de Château-Thierry, brumaire an II :

« Citoyen Ministre,

« J'ai attendu jusqu'ici avec soumission que vous vouliez bien m'instruire des causes qui ont pu mériter ma suspension ; je ne puis plus longtemps rester dans cette cruelle incertitude; je n'ai rien dans le monde à me reprocher; partout, j'ai donné des preuves de mon civisme et des sentimens républicains qui sont innés en moi. Faites-moi la grâce, citoyen Ministre, de vouloir bien me mettre à même de me justifier des inculpations fausses que l'on a pu faire sur moi, et de vous prouver que votre religion a été surprise; je réclame au nom de l'humanité cette justice ; elle est due à tout républicain français.

« Je suis, avec les sentiments du plus parfait civisme,

« Votre concitoyen,

« Saint-Georges, chef de brigade[4]. »

Cette lettre nous montre que Saint-Georges s'entendait très bien à manier la langue révolutionnaire. Bouchotte paraît avoir témoigné de quelque embarras au sujet du cas de notre mulâtre, car les Archives du Ministère de la Guerre conservent deux minutes de la réponse qu'il adressa à Saint-Georges, minutes dont la rédaction comporte d'importantes variantes. Après avoir accusé réception de la lettre par laquelle Saint-Georges demande à se justifier des inculpations qui ont motivé sa suspension, l'une des minutes porte : « Je ne puis vous répondre autre chose sinon que le Conseil Exécutif a jugé cette mesure nécessaire dans les cir-

1. *4e Cahier du Journal de Guitare, Journal gl de France*, 17 mai 1793, p. 2111.

2. A la date du 1er juillet 1793, Saint-Georges demandait au ministre de compléter le régiment en officiers et de confirmer dans leurs grades ceux qui étaient encore présents au corps. Un grand nombre d'officiers avaient disparu; ils avaient été versés dans d'autres corps ou éliminés en raison de leur âge, et on n'avait pas pourvu à leur remplacement. (*Historique*, p. 8.)

3. *Historique du 13e Régiment de Chasseurs*, p. 185. Lille, ce 29 septembre 1793. Extrait des délibérations du conseil d'administration du 13e régiment de chasseurs à cheval assemblé par le citoyen Bissardon, chef d'escadron, à la réception d'une lettre du ministre de la guerre en date du 25 septembre 1793. (Arch. adm.) Les officiers suspendus, en même temps que Saint-Georges, étaient :

La Roche Champreux, chef d'escadron, Pouchin, capitaine, Lemerre, Augustin et Dantigny, lieutenants, Génégé, Lavaillère et Palotte, sous-lieutenants.

4. Lettre de Saint-Georges. No 2065. A Château-Thierry, le 9e jour de la 1re décade du 2e mois de l'an 2 de la R. F. (Arch. adm. Minist. de la Guerre.)

constances, » tandis que l'autre remplace cette fin de non recevoir par une phrase moins brutale : « Vous pouvez m'adresser tous les titres que vous croirez capables de faire revenir ce Conseil Exécutif sur sa décision, et je les lui soumettrai[1]. »

Néanmoins, Bouchotte maintint sa décision, et Saint-Georges, suspendu de ses fonctions, fut incarcéré, ensuite, par ordre du représentant Le Jeune, à la maison d'arrêt d'Houdainville, près Clermont-sur-Oise, où il resta plus d'un an[2].

On le remplaça, au commandement de son régiment, par un ancien dragon du régiment Colonel Général, Jean-François Target, qui fut nommé chef de brigade du 13e chasseurs, le 4 novembre 1793[3].

Que Saint-Georges, dans la circonstance, ait été victime d'une injustice, c'est ce qui résulte de la lettre que lui écrivait, le 28 ventôse an III, son successeur Target :

« Mon ami,

« Puisque j'ai eu le malheur d'être l'instrument passif et involontaire de l'injustice qui t'a été faite, il est de mon honneur et de mon devoir de la réparer authentiquement. Si j'ai commandé, après toi, le Régiment que tu as formé, je ne te connaissois point. Mais n'ayant dû cet honneur qu'à ta disgrâce, je ne crois pas pouvoir me rendre plus digne du poste que j'ai occupé en ton absence qu'en faisant le remettre à celui à qui il eût toujours dû appartenir.

« Je te déclare donc, sur ma parole d'honnête homme, que mon plus ardent désir est de remettre entre tes mains un commandement qui n'eût jamais dû t'être ôté, et si j'ai rendu quelques foibles services au Régiment et à ma Patrie, je n'en demande pour récompense que l'honneur de servir sous tes ordres dans quelque grade que ce puisse être.

« Je regarderai cette circonstance comme la plus heureuse de ma vie, si tu consens à regarder Target comme le meilleur et le plus sincère de tes amis.

« TARGET[4]. »

Voici un bel et émouvant hommage, qui devait dédommager Saint-Georges des basses rancunes et des accusations louches dont on l'avait lapidé. Aussi reprenait-il courage, et l'ancien chef du 13e chasseurs adressait au Comité de Salut Public une intéressante supplique dans laquelle il demande justice :

« *Aux Citoyens Représentants du Peuple, composant le Comité de Salut Public.*

« Citoyens,

« Je réclame avec confiance de votre justice une réparation bien due par les persécutions dont j'ai été la victime. Mon dévouement pour la Révolution est connu de toute la République. Je n'ai cessé, depuis 1789, de me prononcer de la manière la plus énergique. La Patrie, peut-être, eût difficilement échappé aux malheurs les plus funestes sans le zèle avec lequel je me portai à empêcher que

1. 6e division. Troupes à cheval. Paris le... brumaire, 2e année républicaine. Le Ministre de la Guerre au citoyen Saint-Georges, ci-devant chef de Brigade au 13e Régiment de Chasseurs (*Ibid.*).

2. Arch. adm. Ministère de la Guerre. Élargissement de Saint-Georges par le Comité de la Sûreté générale, du 2 brumaire an III.

3. *Historique*... p. 183.

4. Arch. adm. Ministère de la Guerre. Soissons, le 28 ventôse 3e Année républiquaine. — Target, chef de Brigade provisoire du 13e Régiment de Chasseurs à cheval au Républiquain Saint-Georges, 1er chef de Brigade et fondateur du Régiment.

la place importante de Lille ne tombât sous la puissance de Cobourg et de Dumouriez. Les Mémoires de ce dernier vous donnent, Citoyens Représentans, la mesure du service que je rendis à ma Patrie à cette époque désastreuse. Je n'en fus pas moins suspendu quelque temps après par Bouchotte, et incarcéré ensuite, par ordre du Représentant Le Jeune, pendant dix-huit mois. Arraché à tant de persécutions si peu méritées, je me vois enfin rendu à l'Epoque où une Justice éclatante ne peut m'être refusée, et le plus ardent de tous mes vœux est de continuer de servir ma Patrie, de lui sacrifier la dernière goute de mon sang.

« Veuillez donc, Citoyens Représentans, ordonner ma réintégration dans le Régiment que je commandais et qui est sans chef dans ce moment.

« Je vous adresse les Pièces justificatives à l'appui de ma demande que vous accueillerez sûrement, parce que vous êtes justes et que l'Innocent opprimé, persécuté, est sûr de trouver appui et justice auprès de vous.

« Salut et fraternité,

« SAINT-GEORGES[1]. »

Une note des bureaux est jointe à cet important autographe et résume l'exposé présenté par Saint-Georges.

La requête de Saint-Georges s'accompagnait de plusieurs pièces rendant témoignage de son parfait civisme et relatant les services qu'on devait à son dévouement. Il y a d'abord son élargissement du 2 brumaire an III[2], puis un extrait du registre des inscriptions de Lille prouvant que Saint-Georges s'enrôla des premiers en 1791[3]. Il y a encore un certificat de la municipalité de Lille attestant qu'il est venu y annoncer la trahison de Dumouriez. Aux termes de ce certificat, « le Citoyen Saint-Georges, colonel du 13e Régiment de Chasseurs à cheval, a montré des sentimens patriotiques dans toutes les circonstances, et spécialement lorsqu'il est venu annoncer la trahison de Dumouriez ». Le maire et les officiers municipaux de Lille déclarent, en outre, qu'ils croyaient le corps commandé par Saint-Georges « composé de bons Patriotes[4] ». De plus, les officiers de son régiment s'unissaient pour apporter à leur colonel le solennel hommage de leur confiance et de leur affection. Ils « croient qu'il est de la justice et du devoir de vrais Républicains de témoigner leurs regrets de perdre un citoyen aussi brave que Saint-Georges, en qui ils n'ont vu qu'un bon chef remplissant parfaitement ses devoirs de Patriote, animé des plus pures intentions, et portant au plus haut degré l'amour de ses camarades du 13e Régiment ».

Les treize signataires de cette déclaration terminaient ainsi : « Nous désirons ardemment que les soupçons qui ont pu s'élever contre ses intentions disparoissent en scrutant sa conduite, et qu'un aussi brave homme, qui ne peut avoir

1. Arch. adm. Ministère de la Guerre. Lettre aux membres du Comité de Salut Public. Cette pièce n'est pas datée et ne se retrouve plus dans le dossier de Saint-Georges.

2. Arch. adm., *loco cit.*

Voici le texte de cet Elargissement :

Du 2 brumaire, l'an III de la République Française une et indivisible.

Le Comité arrête que le Cen Joseph Bologne Saint-Georges, détenu dans la Maison d'arrêt d'Houdainville près Clermont-sur-Oise, sera mis sur le champ en liberté, et que les scellés seront levés dans tous les endroits où ils ont été apposés, à la charge par lui de se conformer aux lois des 20 août et 5 septembre 1793 (vieux style).

Les Représentans du Peuple composant le Comité de Sûreté générale. Signé : Goupilleau de Fontenay, A. Dumont, Merlin de Thionville, Bentabole, Reverchon, Rewbell.

3. Voir la note 2, page 475.

4. Ce certificat, signé Lefebvre d'Hénin, maire, porte la date du 4 mai 1773 au II, fait « en la maison commune de Lille ».

d'Ennemis que par erreur, soit rendu à ses fonctions pour défendre la République[1]. »

Voilà qui lave notre héros des basses accusations que lui lance Alexandre Dumas en le signalant comme un poltron qui n'ose pas sortir de Lille. Au reste, tout ce que nous savons du caractère de Saint-Georges vient contredire l'allégation du romancier. Il était peu vraisemblable d'admettre que le redoutable escrimeur et le cœur généreux qu'était Saint-Georges eût consenti à s'abaisser à un rôle aussi pitoyable, et nous ne tarderons pas à recueillir, dans un acte officiel, la preuve de sa bravoure et de son esprit de sacrifice.

Les officiers du 13e chasseurs n'étaient pas seuls à proclamer le patriotisme et le courage de leur colonel. Des citoyens d'Égalité-sur-Marne[2] certifiaient, à la date du 1er fructidor an II, qu'ils n'avaient jamais eu à reprocher au « général Saint-Georges » (sic) « des discours et des actes inciviques ». Ils déclaraient que, pendant son séjour dans leur commune, Saint-Georges s'était « montré un bon et courageux républicain », et qu'il s'était « plaint avec franchise de voir son courage dans l'inaction[3] ».

De même, d'après un extrait des délibérations du Comité de surveillance de Château-Thierry, le citoyen Latuellière, commandant le détachement de l'armée révolutionnaire stationné dans cette ville, rapportait « qu'inspiré par l'amour du bien public », il avait reçu de la bouche de plusieurs citoyens à lui inconnus, les chefs de la dénonciation contre Saint-Georges qu'il avait transmise au Comité[4]. Mais, à la suite de renseignements ultérieurs, il était convaincu que ces dénonciations « n'avaient aucun fondement certain », et il ajoutait « qu'à cet égard, il avait été induit en erreur ». Il retirait donc cette dénonciation « dans sa totalité » et demandait acte de ce retrait[5].

Enfin, le commissaire de l'organisation et du mouvement des troupes de terre, L.-A. Pille, écrivait à un correspondant parisien qui l'avait interrogé sur les motifs de la suspension de Saint-Georges, qu'en envoyant l'ordre de l'expédition de cette suspension, le ci-devant Conseil Exécutif n'avait « pas donné connaissance des motifs qui l'ont déterminée[6] ».

De tout ceci on peut conclure que la suspension de Saint-Georges avait été une mesure purement arbitraire, aussi injuste qu'injustifiée et qui caractérise nettement la mentalité de l'époque, mentalité accueillante à toute calomnie et atteinte de la folie de la suspicion.

Le Comité de Salut Public, contraint de se rendre à l'évidence, réintégra Saint-Georges le 24 floréal an III[7].

Cet acte de justice s'accomplit en suite d'un rapport présenté au Comité de Salut Public dans lequel on lit le passage ci-après :

« Le Comité se décidera sans doute à prononcer la réintégration du Citoyen Saint-Georges, contre lequel il n'existe aucune note dans les bureaux, qui paraît

1. Le certificat du 13e régiment de chasseurs porte en tête des signatures, celle du chef d'escadron Bissardon.

2. C'est Château-Thierry (Aisne). Voir Figuères, *Les Noms révolutionnaires des Communes de France* (Société de l'Histoire de la Révolution française), 1901, p. 95.

3. Arch. adm. Ministère Guerre. Départ. de l'Aisne, District d'Egalité sur Marne, 1er fructidor, 2e année républicaine une et indivisible.

4. Le 2e jour de la 1re décade du 2e mois de l'an II.

5. Arch. adm. Ministère Guerre. — Départ. de l'Aisne, District, canton et ville de Château-Thierry. Séance du 4e jour de la 1re décade du 2e mois de l'an II de la R. F., 9 heures du matin.

6. *Ibid.*, Lettre du 15 vendémiaire an III.

7. *Ibid.*, 24 floréal an III, 9e commission.

avoir été suspendu sans motifs, et sur lequel, au contraire, la Commission a des témoignages flatteurs de bravoure et de civisme qui lui ont été donnés par ses compagnons d'armes qui attestent qu'ils ont vu notamment le citoyen Saint-Georges se présenter à l'ennemi et commander non seulement ses chasseurs, mais encore une colonne entière pour le pur plaisir de servir la République, et, dans une action où, par son grade même, il pouvait se dispenser de paraître, puisqu'il n'y avait que 50 hommes de son corps[1]. »

Ainsi, de source officielle, il ne subsistait plus rien de toutes les accusations mystérieuses que la malveillance avait dressées contre Saint-Georges.

Seulement, il allait rencontrer de nouvelles et bien singulières difficultés. Pendant sa suspension et sa détention, le 13e chasseurs fut réorganisé, et on nomma, comme nous l'avons vu, le citoyen Target à l'emploi de colonel; mais à la suite d'une autre réorganisation[2], un certain Bouquet se vit désigné pour prendre le commandement du régiment, Target restant surnuméraire. De sorte qu'après la réintégration de Saint-Georges, le 13e chasseurs se trouvait doté de trois colonels! Ce qui était assurément beaucoup.

« Il y a maintenant trois chefs de brigade pour un seul corps, » remarque avec stupeur l'auteur du rapport au Comité de Salut Public, tout abasourdi du résultat de la mirifique réorganisation perpétrée par les bureaux! Comment se tirer de cette situation plutôt bizarre? On élimine Target, puisqu'il n'est que surnuméraire, et le débat se trouve confiné entre Bouquet et Saint-Georges; le rapport penche pour Saint-Georges, car c'est lui qui a formé le 13e régiment de chasseurs, dont le commandement lui a été enlevé « par un acte arbitraire[3] ».

Mais, en décidant la réintégration pure et simple de Saint-Georges dans son emploi, on allait soulever une foule de réclamations[4], surtout de la part de Bouquet, qui n'a pas de peine à montrer que cette mesure est loin d'assurer le « bien du service ». Celui-ci écrit, le 9 thermidor, qu'il n'a pas protesté contre la réintégration de Saint-Georges, mais que ce dernier, se considérant comme le chef du régiment, a donné des ordres en conséquence. D'où un désordre complet : « De mon côté, poursuit Bouquet, je n'ai pas cru pouvoir abandonner l'exercice de mes fonctions sans un ordre positif, de manière qu'il est souvent arrivé, et il arrive encore tous les jours, qu'un ordre donné par l'un est contrarié par l'autre, quoiqu'ils tendent seulement au bien du service[5]. » Par-dessus le marché, Saint-Georges commande sans être présent au corps, à un corps « qu'il n'a pas vu depuis deux ans », et il expédie ses ordres de Paris. Décidément, l'ordre ne règne pas au 13e!

Le 8 fructidor, nouvelle missive de Bouquet. Saint-Georges s'est décidé à quitter Paris, et vient d'arriver à Valenciennes, au dépôt du régiment. Il réclame

1. Arch. adm. Ministère de la Guerre. Rapport présenté au Comité de Salut Public, Paris, le 23 floréal an III.

2. Après un second licenciement, le 13e avait été *amalgamé* avec le 13 bis formé d'une compagnie d'Américains et de la cavalerie de la Légion du Nord, ainsi que de plusieurs corps francs à cheval. Bouquet, chef de brigade provisoire du 13 bis, était maintenu en activité pour le 13e régiment (Arch. adm. Ministère Guerre).

3. *Ibid.*, Rapport déjà cité du 23 floréal.

4. Nous citerons en particulier celle-ci : Dans une lettre du 8 fructidor, le conseil d'administration du régiment expose au général Pille, commissaire exécutif des armées de terre, que Saint-Georges n'est plus susceptible de reprendre son emploi, et qu'il n'arrive que pour fomenter la discorde et supplanter Bouquet.

5. *Ibid.*, Lettre du chef de brigade du 13e (Bouquet) à la commission de l'organisation et du mouvement des armées de terre, 9 thermidor an III.

le commandement, en se fondant sur la lettre adressée le 27 floréal au conseil d'administration du 13e. Que Saint-Georges réintègre non pas le corps, mais bien son domicile, conformément à l'art. 7 de la loi du 13 prairial. N'est-il pas déchu de son commandement par le seul fait qu'il n'a pas rejoint dans le mois qui a suivi la notification de son ordre de rappel? Il est urgent qu'intervienne une décision formelle[1].

Deux partis se formaient dans le régiment, les Bouquetistes et les Georgistes, « parce que, énonçait sentencieusement Bouquet, il ne s'y trouve que des hommes, et que tous les hommes ont des passions[2] ».

En même temps, comme bien l'on pense, la politique se mêlait à l'affaire, et le conseil général de la commune d'Arras formulait des plaintes contre le 13e régiment « qui manifeste des opinions royalistes ». Cette dénonciation laissait présumer que le citoyen Bouquet, chef du régiment, partageait des sentiments aussi subversifs. Il convenait donc, avant de rien décider au sujet du remplacement de Bouquet, de prendre des informations précises auprès de la commune d'Arras[3].

Toujours est-il que Saint-Georges reçut officiellement le commandement de ses chasseurs, puisque le général Kermorvan, commandant à Valenciennes, le reconnut en qualité de chef de brigade, devant la troupe assemblée, et cela malgré le refus du conseil d'administration qui estimait que cette reconnaissance portait atteinte à la discipline[4].

Mais notre mulâtre n'était pas au bout de ses peines. Le 8 brumaire an IV, on le destituait de nouveau, par application de la loi du 3 brumaire de la même année (art. 16), et le citoyen Bouquet rentrait au 13e en triomphateur[5].

« Le Comité [de Salut Public], écrivait le représentant Goupilleau de Fontenai à Merlin de Douai, a rendu justice au chef de brigade Bouquet en lui rendant le commandement du 13e régiment de chasseurs qu'on lui avait ôté pour le donner à Saint-Georges. Il est important que le Comité prenne sur le champ des mesures pour que Saint-Georges soit placé ailleurs et qu'il ne reste pas plus longtemps au corps. Cela ferait le plus mauvais effet[6]. »

Aux termes de l'arrêté du 8 brumaire, Saint-Georges devait quitter le 13e régiment, et « se retirer en toute autre commune que celle où ce régiment peut actuellement se trouver ».

L'infortuné colonel attendit que la loi de frimaire an V eût rapporté l'article 16 de la loi de brumaire an IV pour réclamer encore une fois sa place à la tête du 13e. Le 5 floréal an V, il écrivait à Rewbell, membre du Directoire exécutif, la lettre dont nous donnons la reproduction, lettre qu'il signe en « ci-devant » respectueux des nouveaux usages, et dont nous extrayons les déclarations finales :

« J'ay constamment montré mon attachement à la Révolution, je l'ai servie depuis le commencement de la Guerre, avec un zèle infatigable que les persécu-

1. Arch. adm. Ministère de la Guerre. — De Saint-Omer. — Lettre du chef de brigade du 13e (Bouquet) à la commission de l'organisation et du mouvement des armées de terre, 8 fructidor an III.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, 20 floréal et 30 floréal an III.

4. *Ibid.*, Saint-Omer, 13 fructidor an III. Lettre de Bouquet à la commission de l'organisation et du mouvement des armées de terre. Bouquet fut placé, au 19e dragons, comme chef de brigade adjoint. Rapport présenté au Comité de Salut Public par le général Pille, 9 vendémiaire an IV.

5. *Ibid.*, Extrait des Registres du Comité de Salut Public, 8 brumaire an IV. Arrêté notifié au corps le 16 brumaire.

6. Lettre du 19 vendémiaire an IV.

tions n'ont pu rallentir. Je n'ay d'autre ressource que celle d'être réintégré dans mon Grade. Je m'adresse à vous avec confiance, Citoyen Directeur, et je réclame de votre justice la place de chef de Brigade dont j'ai été privé en vertu d'un article qui ne subsiste plus puisqu'il est rapporté par une Loy postérieure.

« Salut et respect,

« George[1]. »

Cette lettre clôt la carrière militaire de Saint-Georges; il ne fut pas réintégré.

Alors, il reprit sa vie vagabonde, et Louise Fusil nous apprend qu'en compagnie de Lamothe, son fidèle Achate, il partit pour Saint-Domingue qui se trouvait en pleine révolution. Laissons ici la parole à Louise Fusil : « On répandit même le bruit qu'ils avaient été pendus dans une émeute. Depuis assez longtemps, je les croyais donc morts et je leur avais donné tous mes regrets, lorsqu'un jour que j'étais assise au Palais-Royal avec une de mes amies, et que notre attention était fixée à la lecture d'une gazette, je ne remarquai pas tout de suite deux personnes qui s'étaient placées devant moi. En levant les yeux, je les reconnus, et je jetai un cri comme si j'eusse envisagé deux fantômes : c'étaient Lamothe et Saint-Georges qui me chanta :

A la fin, vous voilà! Je vous croyais pendus,
Depuis bientôt deux ans, qu'êtes-vous devenus?

« — Non, leur dis-je, je ne vous croyais pas précisément pendus, mais bien morts, et je vous ai pris pour des revenants.

« — Nous le sommes, en effet, car nous revenons de loin, me dirent-ils[2]. »

Elle les revit plusieurs fois encore, puis entreprit de longues tournées et partit pour la Russie. A son retour de ce dernier pays, en 1813, Saint-Georges ne vivait plus depuis longtemps, et Lamothe était attaché à la maison du duc de Berry.

L'expédition de Saint-Domingue fut le dernier voyage de Saint-Georges[3]. Retiré à Paris, il y mena une existence obscure et connut presque l'indigence; mais, malgré son désenchantement, malgré la mélancolie dont s'enrobait pour lui la destinée, Saint-Georges restait fidèle à l' « amie suprême », à la bienfaisante musique qu'il avait tant aimée. Malgré tout, malgré l'âge qui pesait sur ses épaules, il se sentait encore une âme de dandy. Lorsque, en 1797, on établit au Palais-Royal, dans les anciens appartements d'Orléans, une société qui, sous le nom de *Cercle de l'Harmonie,* rassemblait « dans un local magnifique tout ce que les talens, les jeux et les arts peuvent offrir d'agrémens », l'ancien colonel des Hussards américains s'empressa d'en faire partie[4]. Et l'on vit le « fameux Saint-Georges » diriger les concerts du *Cercle de l'Harmonie,* qui, assurait le *Mercure français,* ne laissaient « rien à désirer pour le choix des morceaux et la supériorité de l'exécution[5] ».

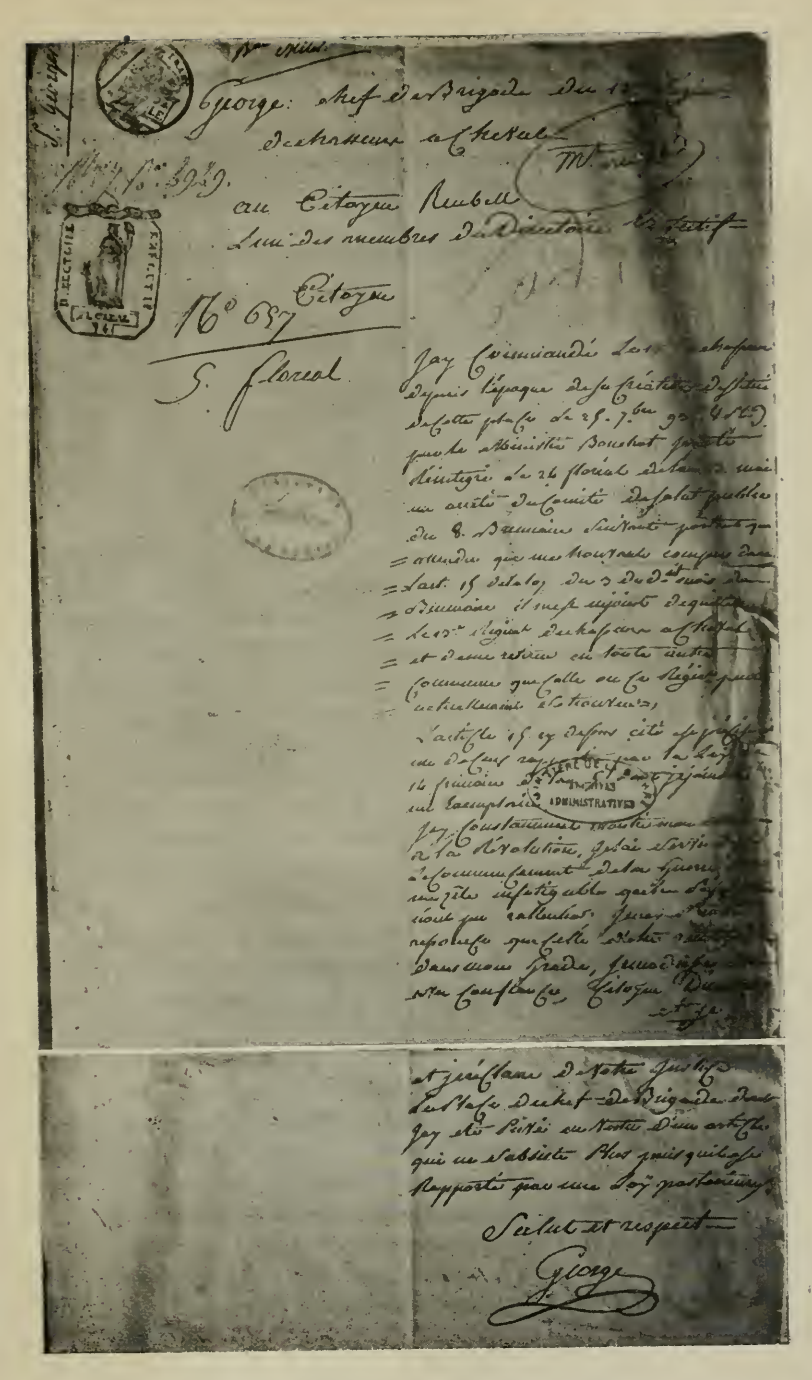
1. Arch. adm. Minist. de la Guerre, n° 657, 5 floréal an IV : George, chef de brigade du 13e Régiment de chasseurs à cheval, Au citoyen Rewbell, l'un des membres du Directoire exécutif.

2. Louise Fusil, *loco cit.,* t. I, pp. 146-147.

3. M. de Beauvoir place ce voyage exotique en 1789 et lui donne comme but, non pas Saint-Domingue, mais la Martinique; il insère dans son roman une annonce, du reste fantaisiste, et ainsi conçue : « Du samedi 6 décembre 1789. Arrivée du chevalier de Saint-Georges à la Martinique avec 15 000 fusils, et mauvaise issue de ses projets. » (*Loco cit.,* t. IV, p. 300.)

4. On n'était admis au Cercle qu'après avoir subi « un scrutin épuratoire ». — Les hommes payaient pour trois mois 48 livres, et les femmes 24. On y jouait au billard, au trictrac, aux échecs, et « même à la *bouliotte* » (sic). On y dansait, on y lisait les journaux, on y appréciait une excellente cuisine. (*Mercure français,* n° 20. Dimanche 6 avril 1797, p. 105.)

5. *Ibid.*



George : chef de Brigade du 13e [illegible] de chasseurs a cheval

au Citoyen Reubell l'un des membres du Directoire exécutif

N° 657

5 floreal

Citoyen

J'ay commandé le 13e [illegible] depuis l'époque de sa création [illegible] de cette place le 25. 7bre 93. (v. st.) que le Ministre Bouchot [illegible] réintégré le 26 floréal de l'an [illegible] mais un arrêté du Comité de salut public du 8. Brumaire suivant portant que = attendu que mes [illegible] compris dans = l'art. 15 de la loy du 3 dudit mois de = Brumaire il m'est enjoint de quitter = le 13e Régiment de chasseurs a cheval = et de me retirer en toute autre = commune que celle ou le Régiment peut actuellement se trouver.

L'article 15 cy dessus cité [illegible] rapporté par la loy du 14 frimaire de l'an 4 dont je joins un exemplaire.

J'ay constamment montré mon [illegible] a la Révolution, j'ai servi [illegible] le commencement de la guerre [illegible] zèle infatigable [illegible] réponse que celle [illegible] dans mon grade, [illegible] votre confiance, Citoyen Directeur [illegible] et j'[illegible] de votre justice [illegible] de chef de Brigade dont j'ay été privé en vertu d'un article qui ne subsiste plus puisqu'il a été rapporté par une loy postérieure.

Salut et respect

George

LETTRE AUTOGRAPHE DE SAINT-GEORGES A REWBELL

(Archives administratives du Ministère de la Guerre.)

Cependant, les injustices dont il avait souffert, les déboires qu'il avait subis abrégèrent ses jours. Si l'on en croit M. de Beauvoir, il habitait un très modeste appartement, rue Boucherat, au Marais, et, dans son alcôve, de nombreuses lettres de femmes, jaunies et recroquevillées, étaient fixées à la muraille[1]. Un jour que Saint-Georges souffrant, reposait sur son lit, on entra dans sa chambre, et le mouvement de l'air fit s'agiter tous ces souvenirs desséchés, toutes ces feuilles d'automne : « On eût dit, écrit le romancier, qu'elles allaient s'entreparler. Silence, fit Saint-Georges en se retournant vers elles, vous n'êtes que des profanes et des menteuses; vos phrases sont effilées comme le dard du serpent. Silence! vous m'avez trompé[2]! »

Il ressentit, assure la *Notice*, les atteintes d'une maladie de vessie, « et par suite de sa négligence habituelle, il y fit peu d'attention; il cacha même un ulcère qui étoit la source de son mal; la gangrène s'y mit et il succomba le 12 juin 1799. Il descendit au tombeau, accompagné des regrets de tous ceux qui avoient eu l'avantage de le connoître[3]. »

Or, le fonds des Insinuations des Archives de la Seine contient la note suivante, relative à la mort de Saint-Georges, et qui confirme avec la date de celle-ci, une partie du passage de M. de Beauvoir que nous venons de citer :

« Saint-Georges Bologne, Joseph, soixante ans, rue Boucherat n° 13, célibataire, 22 prairial an VII [date du décès]. Nicolas Duhamel, ex-officier, même maison [témoin]. Etait domicilié rue de Chartres, a été relevé par Chagneau[4]. »

Donc, Saint-Georges est bien mort rue Boucherat, mais il était domicilié rue de Chartres; il avait soixante ans au moment de son décès, et, par conséquent, il était né en 1739; il est décédé le 10 juin 1799 et portait le prénom de Joseph, comme nous l'ont appris les archives du Ministère de la Guerre. Malgré toutes nos recherches, nous n'avons malheureusement pas pu retrouver la déclaration de succession de Saint-Georges, qui fut reçue par le receveur Chagneaud, à partir du 25 fructidor an VII[5].

* * *

Ainsi disparut une des plus curieuses et des plus attachantes figures du dix-huitième siècle finissant. Saint-Georges était un homme remarquablement doué, plein de générosité et de délicatesse. Il poussait même la générosité à l'extrême : « Méprisant pour lui la fortune, ce qu'il possédoit appartenoit à ses amis. » On vantait sa philanthropie, le dévouement assidu qu'il marquait à ceux qui souffrent. « Libéral, bienfoisant, il se privoit pour soulager le malheureux. » Et son biographe de la *Notice historique* de relater ce trait émouvant : « J'ai connu moi-

1. Roger de Beauvoir, *loco cit.*, t. IV, pp. 279-281. Voici comment l'auteur s'exprime à cet égard : « Des lettres de femmes, sans doute, car l'écriture en était fine et déliée, le papier choisi, et aucune n'avait de signature. Elles commençaient toutes par ces mots : cher Saint-Georges, Saint-Georges adoré, cher ange, cher amour, etc. »

2. *Ibid.*, p. 288.

3. *Notice historique*, p. xxij. Les auteurs ne sont pas d'accord sur la date de la mort de Saint-Georges. Nous avons déjà vu que Choron et Fayolle donnent une date différente de celle de la *Notice historique*. D'autre part, l'ouvrage anglais auquel nous avons emprunté nombre de détails sur la vie de notre musicien, assure qu'il mourut en 1810 ou 1811 (*Angelo's Pic-nic*, p. 12).

4. *Ibid.*, p. xxj.

5. Arch. Seine. *Fonds des Insinuations* (5e et 6e arrondissements). *Table* n° 39.

Nous adressons ici tous nos remerciements à M. Farge et à Mademoiselle Ducaffy, archivistes aux Archives de la Seine, pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée dans nos recherches.

même des vieillards auxquels il a porté des secours et les soins les plus touchants, tant que ses facultés le lui ont permis. » Et plus loin : « Il rendoit encore ses dons plus précieux par la délicatesse qu'il mettoit à les faire accepter[1]. »

De caractère vif et susceptible de s'emporter facilement, Saint-Georges était, au fond, un doux, un tendre; il aimait les enfants; il regrettait toujours les paroles offensantes qu'il pouvait prononcer et « employait tous les moyens pour les faire oublier », car « il ne voulait pas compter un seul ennemi » et sa bonté touchait à la faiblesse[2]. Nous rappellerons ici son aventure avec Jarnowick, le violoniste, qui s'oublia un jour jusqu'à lui donner un soufflet; « fort heureusement pour Jarnowick, rapporte M. Pougin, Saint-Georges se contenta de dire : « J'aime trop son talent pour me battre avec lui[3]. » On se le représente assez bien, mélancolique et désenchanté, cherchant à oublier, dans une vie enfiévrée et un peu factice, sa tare originelle, cette tare d'homme de couleur dont il souffrait silencieusement, sans se plaindre. L'anecdote que nous avons empruntée plus haut à Henry Angelo, au sujet de l'appréciation qu'il faisait de son portrait, laisse clairement discerner ce sentiment profond et caché. Les succès qui auraient dû le flatter ne restaient pas sans amertume, car il sentait bien qu'ils s'adressaient surtout au « phénomène », au mulâtre, et la curiosité qui l'entourait lui devenait souvent à charge.

« Il a été, écrit son biographe, à portée de fixer la fortune; mais le désintéressement, et surtout la légèreté de son caractère ne lui ont jamais permis de poursuivre longtemps un même objet[4]. »

Ses contemporains traitaient de « moelleux » son talent de violoniste; et telle semble bien devoir, en effet, se qualifier sa manière, où se manifestent, à la fois, les deux tendances de son tempérament : un mélange de vivacité, d'éclat et de douceur songeuse. Il « joue supérieurement du violon », lit-on dans les *Tablettes de Renommée des Musiciens*[5], et Louise Fusil nous trace, dans les lignes qui suivent, une attachante esquisse de son talent si mouillé de sentimentalité plaintive : « L'expression de son exécution était son principal mérite. Un morceau qui lui valut de grands succès sur le violon, c'était *Les Amours et la mort du pauvre oiseau*. La première partie de cette petite pastorale s'annonçait par un chant brillant, plein de légèreté et de fioritures; le gazouillement de l'oiseau exprimait son bonheur de revoir le printemps, il le célébrait par des accents joyeux.

Mais, bientôt après venait la seconde partie, où il roucoulait ses amours. C'était un chant rempli d'âme et de séduction. On croyait le voir voltiger de branche en branche, poursuivre la cruelle qui, déjà, avait fait un autre choix, et s'enfuyait à tire-d'ailes.

Le troisième motif était la mort du pauvre oiseau, ses chants plaintifs, ses regrets, ses souvenirs, où se trouvaient parfois quelques réminiscences de ses notes joyeuses. Puis, sa voix s'affaiblissait graduellement et finissait par s'éteindre. Il tombait de sa branche solitaire, sa vie s'exhalait par quelques notes vibrantes. C'était le dernier chant de l'oiseau, son dernier soupir[6]. »

Qui sait si ce petit drame ornithologique n'est pas une sorte d'autobiographie musicale de Saint-Georges?

1. Le receveur Chagneaud, et non Chagneau, avait dans sa circonscription les 1er et 2e arrondissements. — 2. *Notice historique*, p. xxj.

3. A. Pougin : *Viotti et l'école moderne de violon*, p. 19, en note.

4. *Notice historique*, p. xxij.

5. *Tablettes de Renommée des Musiciens*, 1785 (à la rubrique *Auteurs*).

6. Louise Fusil, *loco cit.*, pp. 144-145.

La ville de la Basse-Terre a voulu marquer sa reconnaissance à l'homme dont nous avons essayé de raconter la vie aventureuse et lourde de chagrins. Par délibération du Conseil municipal en date du 28 novembre 1912, l'ancienne rue Bologne à Basse-Terre a été dénommée rue du Chevalier-de-Saint-Georges. Voici le texte de cette récente délibération, qui prouve que sa ville natale n'a point oublié le célèbre mulâtre.

« Nous vous proposons de dénommer la rue Bologne rue du Chevalier-Saint-Georges.

« Cette voie tire son nom de la propriété Bologne située à son extrémité.

« Le nom du comte de Bologne n'a aucune signification pour nous, tandis que celui de son fils par lequel nous le remplaçons relève de l'histoire.

« Né à Basse-Terre le 25 décembre 1745, le chevalier de Saint-Georges fut un musicien remarquable. Il écrivit des sonates, concertos et opéras. Soldat, il devint, en 1791, colonel d'un régiment formé seulement d'hommes de couleur. Il s'illustra en Vendée par son courage et sa ténacité dans la lutte[1].

« Escrimeur incomparable, ses tours de finesse et son habileté firent l'objet d'un roman portant son nom et dû à la bonne plume de Roger de Beauvoir[2]. »

C'est ainsi que là-bas, dans l'Antille lointaine, se perpétue pieusement le souvenir du virtuose de l'épée et de l'archet, du sentimental auteur d'*Ernestine* et du colonel des Hussards Américains.

II

Les compositions pour le violon qu'a laissées Saint-Georges, et qui sont conservées dans les bibliothèques parisiennes, permettent de se rendre compte de la souplesse et de la variété de son talent de musicien, en même temps qu'elles portent éloquemment témoignage sur ses belles qualités de violoniste. En voici la liste :

I. *Six Quatuors A deux Violons, Alto et Basse*, Œuvre Ier (1773).
II. *Deux Concertos A Violon principal, Premier et second, dessus, Alto et Basse, Hautbois ou Flûtes et deux Cors ad libitum*, Œuvre I *de Concertos* (1773).
III. *Deux Concertos A Violon principal, Premier et second, Alto et Basse, Hautbois, flûtes et deux Cors ad libitum*, Œuvre II (1775).
IV. *Deux Concertos A Violon principal*, Œuvre III (1775).
V. *Concerto A Violon principal, Premier et second Dessus, Alto et Basse, Hautbois ou Flûtes, et deux Cors ad libitum*, Œuvre IV (1775).
VI. *Deux Concertos A Violon principal, Premier et second Dessus, Alto et Basse, Hautbois ou Flûtes, et deux Cors ad Libitum*, Œuvre V (1775).
VII. *Deux Concertos pour un Violon principal, premier et second Dessus, Alto et Basse, deux Cors ad Libitum*, Œuvre VII (s. d.).

1. Il ne semble pas que Saint-Georges soit jamais allé en Vendée. En 1793, comme nous l'avons vu plus haut, la 1re compagnie, primitivement destinée à Saint-Domingue, fut envoyée à l'armée de l'Ouest et passa en Vendée. Ce n'est pas non plus en 1791, mais bien en 1792 que Saint-Georges fut nommé colonel. Enfin, Saint-Georges n'est pas né en 1745.

2. Communication de M. le maire de la Basse-Terre, en date du 29 janvier 1917. Nous lui adressons ici nos remerciements les plus empressés.

VIII. *IXe Concerto Pour le Violon*, Œuvre VIII (s. d.)[1].

IX. *Simphonies Concertantes à Deux Violons Principales, Premier et second Violon, Alto et Basse*, Œuvre IX [1778][2].

X. *Six Quartetto Concertans pour deux Violons Alto et Basse* [sans n° d'Œuvre][3].

A ces compositions il convient d'ajouter :

Trois Sonates pour le clavecin ou Forte-Piano, avec accompagnement de Violon obligé (Ier Œuvre *de clavecin* 1781)[4], œuvre qui, sur le catalogue de Le Duc, porte le n° 1, une sonate manuscrite pour la Harpe avec accompagnement de flûte (B. N. Vm^7 6118) et un recueil manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire contenant des pièces pour le piano-forte et le violon avec la mention : « Pour Mme la comtesse de Vauban[5]. »

Enfin, le British Museum conserve une œuvre posthume de Saint-Georges, sous les espèces de :

Trois Sonates Pour le Violon, Œuvre posthume, Ier Livre (1800 ?)[6].

Les œuvres de violon de Saint-Georges peuvent donc se répartir en trois groupes que nous étudierons successivement : 1° les *Sonates;* 2° les *Concertos*[7]; 3° les *Quatuors et Symphonies concertantes.*

* * *

SONATES

Morphologie. — De Saint-Georges, on ne connaît que six sonates avec violon, dont trois posthumes. Les trois premières sont des sonates de clavecin avec accompagnement de violon, genre qui, comme nous l'avons vu à propos de Guénin, prenait un développement considérable aux environs de 1775, et dans lequel le violon, loin de se confiner dans un rôle secondaire d'accompagnement, collabore à l'exposition thématique et au développement.

1. Le numérotage de ce concerto paraît singulier. Le total des concertos de Saint-Georges est de 12. L'œuvre VI, d'après le catalogue de Bailleux, se compose de symphonies concertantes.

2. Le recueil du Conservatoire qui porte le titre ci-dessus ne comprend qu'une seule symphonie, la 13e.

3. Ces « Quartetto » se trouvent à la Bib. de l'Arsenal sous la cote 197 *bis*.

4. *Calendrier musical*, 1782, p. 249.

5. Ce recueil qualifié *Trio pour le Piano-forte et Violon del Signr Saint-Georges* contient quelques pièces pour le piano-forte seul.

6. Le recueil des sonates de violon posthumes conservées à Londres contient seulement trois sonates dont nous donnons plus loin les incipit. (Communication de M. Barclay Squire.) La Sonata III a été publiée par Alard dans sa collection des *Maîtres classiques du violon*. Ces sonates sont à deux violons sans basse. Voici le titre de la 1re d'entre elles :

Sonate No I | *pour le Violon* | *par Saint-George* | *Œuvre postume* | *I Livre, Gravées par Richomme* | A Paris | chez Pleyel, rue Neuve des Petits-Champs, n° 728.

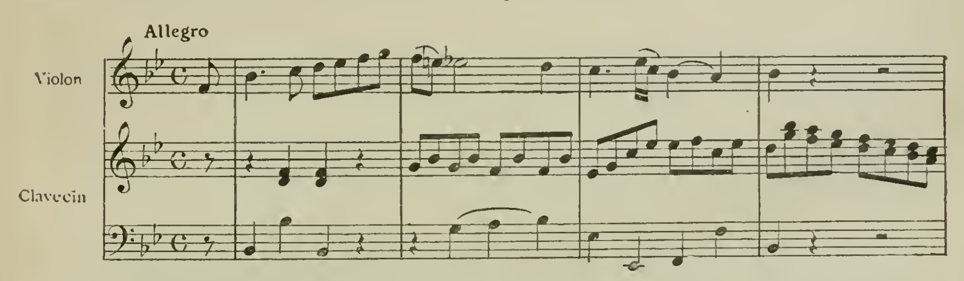
Gerber cite encore comme œuvres posthumes de Saint-Georges : *VI Airs variés pour le violon* avec accompagnement d'un autre violon (1799) et un *Concerto de violon* (1799) (*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. II, p. 291).

7. A propos des concertos de Saint-Georges, Gerber prétend que leur succès fut tel que quelques-uns d'entre eux parurent sous le nom de Jarnowick, ce violoniste d'origine italienne, élève de Lolli et qui était alors (à partir de 1773) l'enfant gâté du public parisien. Les sept concertos de Jarnowick conservés dans les bibliothèques parisiennes (Bib. nat. et Bib. du Conservatoire) ne permettent pas de vérifier cette allégation; ils appartiennent bien en propre à Jarnowick, et n'ont avec ceux de Saint-Georges que la similitude du cadre et l'analogie de la composition (Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1812, t. II, pp. 290-291).

Comme la plupart des compositions de violon de Saint-Georges, les sonates de clavecin et violon comprennent deux mouvements seulement, un *Allegro* suivi d'un *Menuet* ou d'un *Rondeau*. Seule, la Sonate II en *la* majeur choisit pour second mouvement un *Andantino* flanqué d'un *Allegro minore*, avec *Da Capo* à l'*Andantino*. On retrouve donc là encore la formule symétrique du *Menuet* ou du *Rondeau*.

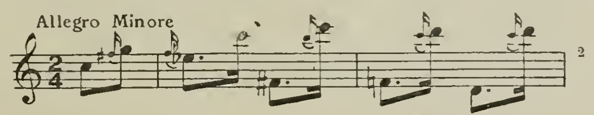
Les trois sonates posthumes de violon sont écrites pour deux violons, le deuxième violon n'effectuant qu'une partie tout à fait effacée, et elles aussi ne comportent que deux mouvements, dont le dernier consiste en un *Aria con variazione*.

Thématique et composition. — Nous étudierons plus spécialement les caractères de la mélodie de Saint-Georges en traitant de ses compositions principales, c'est-à-dire de ses concertos. Dans les sonates de clavecin, le violon et le clavecin se placent sur un pied complet d'égalité. Voici le début de l'*Allegro* de la Sonate I, où l'on voit le violon exposer le premier thème :



thème qui est repris à l'octave supérieure par le clavecin, pendant que le violon effectue des batteries. Parfois, le violon double la mélodie de la main droite du clavecin à la tierce supérieure [1]. Bithématiques, les *Allegros* présentent un deuxième thème à la dominante, et après le développement auquel contribuent les deux instruments, il y a réexposition complète. L'écriture du clavecin est fine, élégante, légère; dans le *Menuet* de la Sonate I, les délicates batteries de cet instrument s'accompagnent de *pizzicati* du violon d'un effet charmant. C'est encore le violon qui propose le thème mineur du *Menuet*.

Les sonates de clavecin laissent percer le goût que manifeste Saint-Georges pour une thématique largement ouverte :
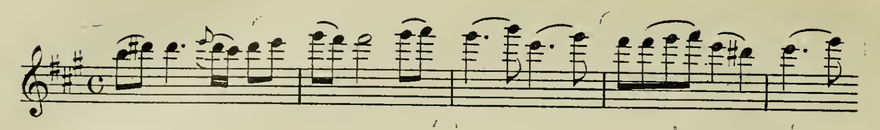


Signalons aussi le gracieux thème de l'*Allegro* de la Sonate III, flexible comme une liane et d'une saveur toute mozartienne.

Quant aux *Sonates pour le violon*, et qui consistent, en réalité, en sonates à deux violons, ou mieux en sonates à violon principal (*solo*) et violon d'accompagnement, elles sont écrites dans un style brillant, très violonistique. L'instrument principal expose tout le matériel thématique qui comprend deux motifs dont le second adopte le ton de la dominante. Voici le deuxième thème, en *mi* majeur, de la Sonate III :

1. *Allegro moderato* C de la Sonate II.
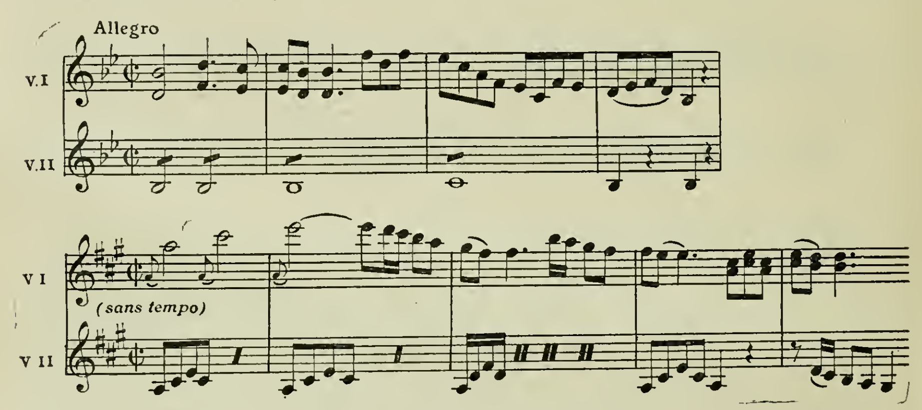
2. *Allegro minore* 2/4 de la même Sonate.



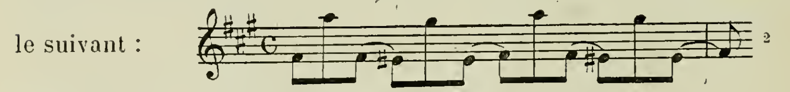
Dans cette sonate, après une cadence à la dominante *mi*, aux deux barres, le développement s'effectue par un travail de variation sur les deux thèmes et part de la tonalité de *mi* majeur pour s'élever à celle de la deuxième dominante *si* majeur : après quoi, il y a passage au relatif mineur *fa* de la tonique, retour à la dominante *mi*, et enfin réexposition.

L'*Aria* qui suit, et qui se déroule dans le ton général de la composition, s'accompagne de trois variations, dont la seconde en doubles cordes (tierces et sixtes).

Nous donnons ci-après les incipit des Sonates I et III du recueil posthume que conserve le British-Museum[1].



Technique. — Ces sonates témoignent, chez Saint-Georges, de sérieuses qualités techniques. Non seulement, le violoniste démanche avec *bravura* et atteint jusqu'aux dernières limites de la touche, mais encore il possède un archet d'une exacte souplesse ; on le voit, par exemple, exécuter des passages de corde comme le suivant :


[2]

et faire preuve d'une grande variété d'articulation.

*
* *

CONCERTOS

Morphologie. — Tous les concertos de Saint-Georges s'enferment dans le cadre ordinaire à trois compartiments, avec *Adagio* ou *Largo* central, et, comme ceux de Simon Le Duc et de Paisible, tous, sauf deux[3], se terminent par un *Rondeau*.

1. Nous devons la communication de ces incipit à l'obligeance de M. Barclay Squire.
2. *Allegro* de la Sonate III.
3. 1er Concerto (*la* majeur) de l'*Œuvre* VII. *Allegro moderato* 2/4. — 11e Concerto (*sol* majeur), *Presto* 2.

Aux premiers mouvements, auxquels Saint-Georges affecte parfois l'épithète de *maestoso*[1], le musicien impose une répartition de *Tutti* et de *Soli* assez variable. Aucune de ces pièces n'est divisée en reprises; tantôt, et c'est le cas le plus général, après un *Tutti* d'introduction fort développé, s'échelonnent trois *Soli*, le *Tutti* intervenant à la fin pour conclure; tantôt les *Soli* sont au nombre de deux et même de quatre[2].

Dans les pièces lentes, moins longues que les mouvements initiaux, le *Solo* occupe la plus grande partie du morceau, après un *Tutti* de début. Parfois, une intervention de l'orchestre d'accompagnement se produit au cours de l'*Adagio* qui admet alors deux *Soli*[3]. C'est tantôt le *Solo*, tantôt le *Tutti* qui termine le morceau, la conclusion s'effectuant parfois *pianissimo*[4]. Les *Adagios* admettent soit le ton de la dominante, soit celui de la sous-dominante, soit le mineur sur la tonique de la composition.

Quant aux mouvements terminaux, pour lesquels Saint-Georges choisit de préférence le type *Rondeau*, suivant de la sorte l'exemple de Bertheaume et de Paisible, exemple que devait d'ailleurs suivre Viotti[5], leur forme, impliquant la répétition d'un refrain, nécessite de plus fréquentes alternatives de T. et de S. C'est très souvent le *Solo* qui ouvre la pièce, en proposant le refrain qui est répété par le *Tutti*. Toujours, les *Rondeaux* de Saint-Georges comportent un mineur (de même tonique), avec *Da Capo* au refrain majeur.

Thématique et composition. — Les concertos de Saint-Georges se recommandent par une thématique gracieuse, avec une pointe de langueur, toute créole, et de sentimentalité mélancolique. Le musicien aime à redire ses thèmes deux fois, la seconde fois à l'octave grave[6]. Très souvent, ceux-ci présentent des répétitions de notes[7], particularité qui s'observe chez J. Stamitz, Richter, Holzbauer, Cannabich, Toeschi et aussi chez Gossec[8].

Cette disposition adaptée plus spécialement aux *Rondeaux*, confère à la thématique de ceux-ci beaucoup de légèreté et de pimpant. Non seulement le violoniste fait un fréquent usage de formules ornées de la petite note à la seconde supérieure, que l'École de Mannheim avait mises à la mode :

1. L'*Allegro* initial du 1er Concerto (*Œuvre* III) s'intitule *maestoso*.

2. Voir notamment le Concerto I (*Œuvre* VII) (2 *Soli*) et le Concerto II (*Œuvre* V) (4 *Soli*).

3. Concerto II (*Œuvre* III) et Concerto IX (*Œuvre* VIII).

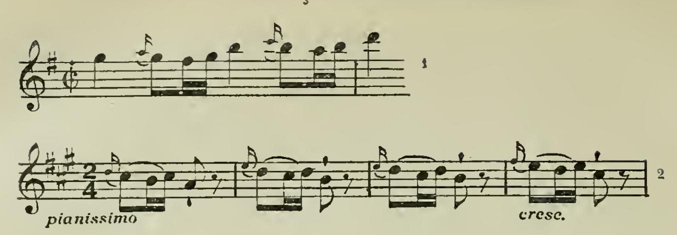
4. *Andante moderato* du Concerto I (*Œuvre* V) et *Adagio* du Concerto I (*Œuvre* VII).

5. Les Concertos I, III, VII, VIII, IX, XI, XIV, XVI, XX de Viotti se terminent par un *Rondo*. Ce *Rondo* porte l'indication *Allegretto* dans les Concertos VII, VIII, XX, et la mention : *Allegro non troppo* dans le Concerto XIV. Il est à remarquer que les concertos contemporains de ceux de Saint-Georges se terminent généralement par des *Rondos*. Tel est le cas pour les sept concertos de Jarnowick que possèdent les bibliothèques parisiennes (I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX) dont le *Rondo* reçoit parfois la qualification d'*allegretto* (II, III). De même, les concertos de Traversa (*Œuv.* V) et de Barrier (*Œuv.* V) admettent un *Rondo* comme pièce finale.

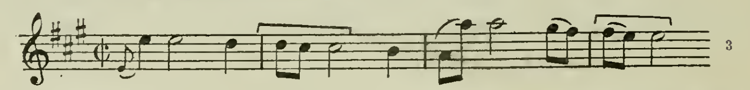
6. Par exemple, *Allegro* du Concerto II (*Œuvre* II), *Allegro moderato* du Concerto I (*Œuvre* VII). La même particularité se présente chez Gossec : *Andantino poco Allegretto* du Quatuor V (*Œuv.* VI; (vers 1763), et chez Jarnowick : Concerto I en *la* majeur, *Allegro*.

7. *Allegro maestoso*, ₵ Concerto I (*Œuvre* III) et *Rondeau* 2, Concerto IV (*Œuvre* VIII).

8. Voir, en particulier, le Quatuor V de l'*Œuv.* VI de Gossec : *Non troppo Presto*, et surtout l'*Adagio* du Trio à deux violons et basse en *ré* majeur (*Œuv.* I, 1753).



mais encore sa mélodie se caractérise par l'emploi presque constant du *Vorhalt*, lequel produit une impression d'insistance douloureuse ou solennelle :



Nous avons rencontré, chez le violoniste Paisible, des caractères mélodiques du même ordre, en ce qui concerne l'usage du *Vorhalt*. Saint-Georges utilise quelquefois, comme matériel thématique, la gamme du ton, témoin l'*Allegro* du Concerto II (œuvre II)[4]. Quelquefois aussi, ses thèmes rappellent par leurs inflexions et leurs cadences ceux de Gluck. Voici, en particulier, un début d'*Andante* qui prouve bien que, vers 1775, la mélodie gluckiste était « dans l'air » :



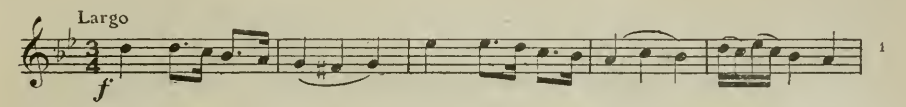
Violoniste audacieux et brillant, Saint-Georges connaît les effets qui résultent d'une thématique munie de grands intervalles et que son archet sabre avec bravoure[6]. Comme la plupart des musiciens de son temps, il marque une forte prédisposition à multiplier les modulations chromatiques qui jettent dans la trame mélodique des touches langoureuses, mélancoliques. Sur ce point, il suit l'exemple de Gaviniès et de Simon Le Duc.

Dans les pièces initiales de ses concertos, l'exposition thématique est confiée au *Tutti*. Généralement, ces morceaux comportent deux thèmes de caractères différents, présentés tantôt tous deux à la tonique[7], tantôt le premier à la tonique et le second à la dominante[8]. Le *Solo* reprend ces thèmes et les traite à la manière ordinaire, en épuisant toutes les ressources du système de la variation et en parcourant les tons voisins ou leurs relatifs mineurs. Souvent, le plan tonal reste, pendant la plus grande durée du morceau, celui de la dominante. Tel est le cas, par exemple, pour le neuvième Concerto (œuvre VIII); mais les *Soli* se recommandent par un jeu assez serré de modulations. On verra le dernier *Solo* de l'*Allegro* initial du premier Concerto de l'œuvre V, partir du ton de la dominante, *sol*, après une cadence en *sol* majeur du *Tutti*, puis monter à la sur-dominante *ré*, pour retomber au relatif mineur (*la*) de la tonique, à celui de la sur-dominante (*si*) et enfin venir cadencer au relatif mineur (*mi*) de la dominante.

1. *Allegro* ₵. Concerto I (*Œuvre* II).
2. *Allegro moderato* 2/4, Concerto (*Œuvre* VII).
3. *Allegro moderato* ₵, Concerto II (*Œuvre* V).
4. Ou encore l'*Allegro moderato* du Concerto I en *la* majeur (*Œuvre* VII).
5. *Andante* 3/4 du Concerto II (*Œuvre* VII).
6. *Moderato* C du même Concerto.
7. *Allegro* ₵, du Concerto I (*Œuvre* II).
8. *Allegro maestoso* ₵ du Concerto I (*Œuvre* III), *Moderato* C du Concerto II (*Œuvre* VII), *Alllegro* ₵ du Concerto IX (*Œuvre* VIII).

Saint-Georges aime beaucoup ce travail d'oscillations, ces inflexions vers les tons mineurs après des poussées brillantes dans l'échelle des quintes.

Les mouvements lents, moins développés, s'exposent dans un style assez orné, où les figurations chères aux Mannheimistes abondent, ou bien font état de ces mélodies entrecoupées, plaintives, sanglotantes, si fort à la mode dans les dernières années du dix-huitième siècle, avec leurs incises saccadées, dramatiques et comme implorantes :



Ce *Largo* appartient au type de la *Romance*. Très souvent les pièces lentes concluent *pianissimo*, *morendo*. Nous noterons que Saint-Georges souligne le caractère rêveur du *Molto Adagio* 2/4 du deuxième Concerto de son œuvre III, en le faisant exécuter « con sordini ».

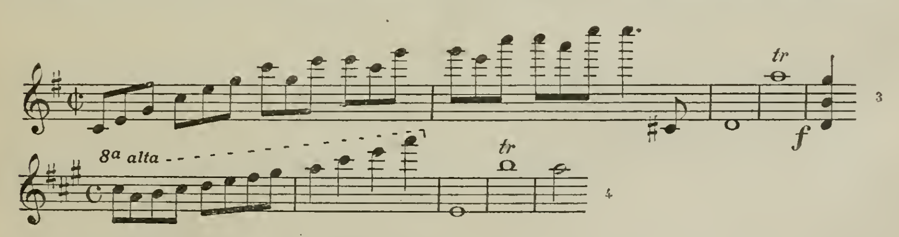
Enfin, presque tous les *Rondeaux* de notre musicien se distinguent par une variation brillante et généralement *majeure* exécutée par le violon principal, dispositif qui, d'ailleurs, est commun à la plupart des œuvres contemporaines. Ces *Rondeaux* affectent une allure bon enfant, populaire, avec un facies très marqué de vaudeville :



Nous ajouterons que la dynamique est toujours très minutieusement indiquée dans les concertos de Saint-Georges. Les alternatives de *p*. et de *f*., les *rinforzando*, les *crescendo* et les *pianissimo* ponctuent sa mélodie de ressauts ou d'atténuations tous expressifs.

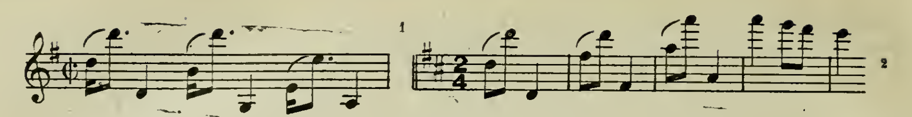
L'orchestre d'accompagnement des concertos de Saint-Georges comprend, outre le quatuor à cordes, deux flûtes ou hautbois et deux cors ad libitum.

Technique. — La technique du violon dans les concertos de Saint-Georges est hardie et pleine d'éclat. Le violoniste démanche crânement, situe des mélodies entières dans le haut de l'échelle, ou bien se lance dans l'aigu pour retomber brusquement au grave ; il affectionne tout spécialement ces contrastes heurtés :

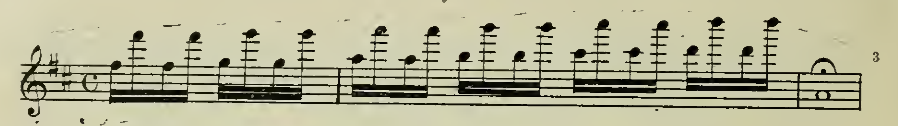


Au reste, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, Saint-Georges pratique volontiers les grands écarts mélodiques :
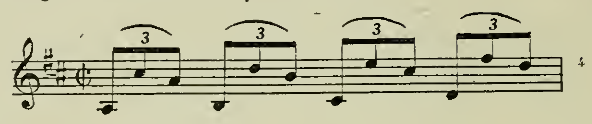
1. *Largo* 3/4 du IXe Concerto (*Œuvre* VIII).
2. *Rondeau* 2/4 du Concerto I (*Œuvre* II).
3. *Allegro* ₵ du Concerto I (*Œuvre* II).
4. *Allegro moderato* C du Concerto I (*Œuvre* VII).


[1] [2]

Il excelle dans le travail des batteries; non seulement il pousse avec entrain jusqu'aux limites du manche des batteries octaviées, mais encore il en exécute en dixièmes :


[3]

Il lie des passages malaisés tels que celui-ci :


[4]

et manie avec la plus grande aisance la double corde. Ses concertos nous le laissent voir sous les espèces d'un virtuose audacieux et extrêmement habile.

*
* *

QUATUORS ET SYMPHONIES CONCERTANTES

Morphologie. — Les six Quatuors pour instruments à cordes de Saint-Georges que nous connaissons se coulent régulièrement dans le moule : *Allegro, Rondeau*. Ce moule était très employé par les auteurs contemporains. Nous observerons d'abord que l'usage du *Menuet* ou du *Rondeau* comme pièce terminale est extrêmement fréquent aux environs de 1770. Ainsi, l'op. I de Boccherini, publié en 1767, adopte le *Menuet* en guise de conclusion des quatuors. Dans l'op. VI du même maître, le Quatuor I se termine par un *Rondeau*. Dans l'op. II de Misliwecek, la Sinfonia I présente un *Menuet* à la fin; il en est de même des Quatuors V et VI de l'op. IV de Kammel. Le *Minuetto* contient toujours une partie en mineur, et lorsque les compositeurs ne choisissent pas ce type de pièce pour terminer leurs quatuors, ils imposent à l'*Allegro* final la particularité modale typique du *Menuet;* cet *Allegro* contient alors un *Mineur*[5]. Chez Gasman (op. I), nous rencontrons encore le *Minuetto* à la fin des Quatuors I et IV. Chez Schwindl (op. VII), même dispositif en ce qui concerne les Quatuors IV, V, VI; dans ce dernier quatuor, le *Minuetto* porte la mention : *Rondo di tempo*[6].

C'est que le *Rondeau* fait une concurrence sérieuse au *Menuet* dans le rôle de morceau conclusif. Si trois des quatuors de l'œuvre de J.-Chr. Bach publiée chez Sieber[7] finissent sur un *Menuet*[8], deux d'entre eux, les Quatuors IV et VI se ter-

1. *Allegro* ₵ du IXe Concerto (*Œuvre* VIII).
2. *Rondeau* 2/4 du Concerto C (*Œuvre* IV).
3. *Allegro* C du même Concerto.
4. *Allegro maestoso* ₵ du Concerto I (*Œ.* III).
5. Ainsi, Kammel (Quatuor II, op. IV) introduit un *Mineur* dans l'*Allegro* terminal.
6. Le Quatuor II de Schwindl (même œuvre) finit par un *Rondo* que précède un *Menuet*.
7. *Six quartetto concertante,* chez Sieber.
8. Ce sont les Quatuors I, III et V. Le *Menuetto* final du Quatuor I comporte des variations.

minent par un *Rondeau*. De même, les quatuors de l'œuvre IX de J.-Chr. Bach concluent soit sur un *Menuet*, soit sur un *Rondeau*, alors que Leemans de Bruges préfère le *Menuet*[1].

Voilà pour la terminaison par un *Menuet* ou par un *Rondeau*. Quant au cadre comportant deux mouvements, nous en rencontrons aussi de nombreux exemples. Non seulement les *Divertimenti* de Boccherini (op. X)[2] ne comprennent, chacun, que deux mouvements, mais encore les quatuors de J.-Chr. Bach se plient à un dispositif identique, et sur les six quatuors de l'œuvre III de Leemans de Bruges à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure, quatre compositions appartiennent au type en deux mouvements. Enfin, et c'est là une circonstance qui a pu influencer directement Saint-Georges, puisqu'il avait appris la composition sous la direction de Gossec, les six quatuors de l'op. XV de ce dernier musicien reçoivent un cadre binaire. Trois quatuors adoptent, comme pièce terminale, le *Tempo di Minuetto*, et les trois autres un air de danse, avec partie en mineur, intitulé *Englese*, et dans lequel il faut voir l'*Anglaise* ou *Contredanse* assez vive, à deux temps, qui faisait fureur à partir de 1750[3].

Saint-Georges a donc obéi, dans l'architecture de ses quatuors, à un usage solidement établi de son temps. Que si certains musiciens font suivre la qualification de *Minuetto* de la mention *Tempo di Rondo*, vice-versa, Saint-Georges ajoute à l'intitulé de deux de ses *Rondeaux* l'indication *Tempo di Minuetto*[4]. *Menuets* et *Rondeaux* sont donc interchangeables à la fin des quatuors destinés aux instruments à archet.

De même, la seule Symphonie concertante que nous connaissions de Saint-Georges, la 13e, comprend seulement un *Allegro* et un *Rondeau*, cadre qui, ainsi que nous l'avons vu plus haut, à propos de Bertheaume, jouissait alors d'une grande faveur.

Enfin, les six *Quartetti concertants* publiés par Durieu, à Paris[5], et dont le titre reproduit exactement celui d'un ouvrage analogue de J.-Chr. Bach, obéissent à d'identiques tendances; chacun d'eux ne se compose que de deux mouvements, mais le *Rondeau* y cède souvent la place à un *Gratioso* ou à un *Aria con variazione*[6]. Le Quartetto II en *sol* mineur se distingue des autres en ce que ses deux pièces constitutives sont un *Adagio* 3 et un *Aria Andantino* 2/4 écrit en majeur,

1. Les 6 quatuors de l'op. III de Leemans de Bruges, comportant flûte ou violon, alto, basson ou violoncelle, furent annoncés en mars 1769.

2. Ces *Divertimenti* datent de décembre 1773.

3. Les quatuors de l'op. XV de Gossec parurent en avril 1772. Sur la mode des *Contredanses*, voir G. Cucuel : *La Pouplinière et la Musique de Chambre au dix-huitième siècle*, pp. 396-397. Voici comment Lichtenthal définit l'*Anglaise :* « Sorte de danse d'un caractère brillant et marqué, dont la mélodie est à deux reprises de huit mesures, à deux temps et d'un mouvement plus ou moins vif. Quelquefois on l'appelle *contredanse*, du mot anglais *country-dances*, c'est-à-dire danse en usage parmi les paysans. » (*Dictionnaire de musique* par le Dr Pierre Lichtenthal, traduction Mondo, Paris, 1839, t. I, pp. 111-112.)

Outre les recueils du violoniste Jean Le Clerc, et la collection du journal *l'Echo*, Liége (1758-1765), consacrés à la *Contredanse*, nous citerons les 20 recueils publiés par La Chevardière entre 1760 et 1768 sous le titre de *Répertoire de bals*.

4. Quatuors I et V.

5. Voici le titre de ces *Quartetti* que conserve la Bibliothèque de l'Arsenal, dans le recueil intitulé : *Musique de Saint-Georges, mulâtre*, no 197 *bis*.
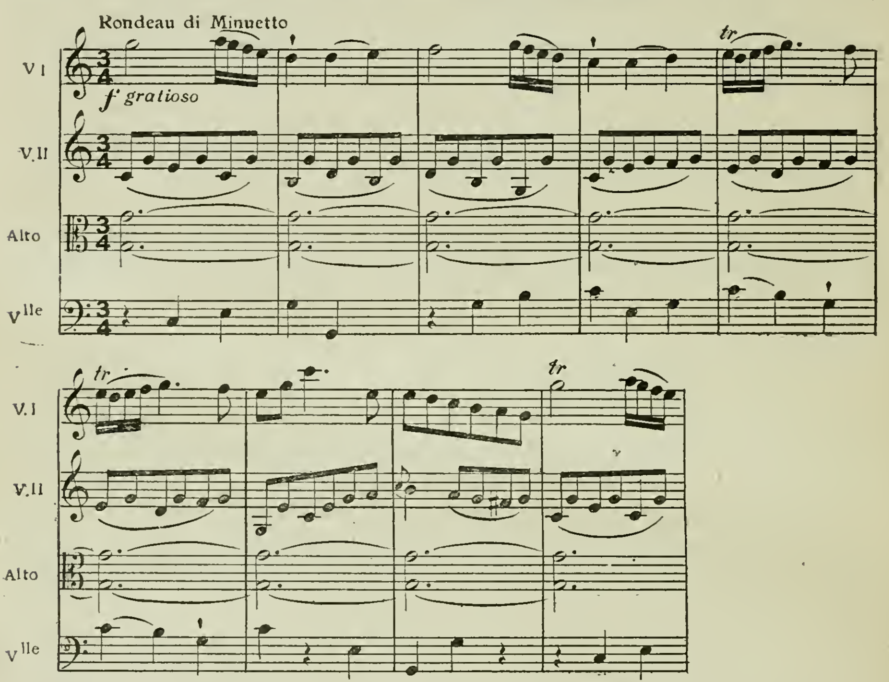
Six | *Quartetto* | *concertans* | *Pour* | *deux Violons, Alto et Basse* | *Par* | *Mr De Saint-George* | *Œuvre* | Gravé par Mlle Fleury. A Paris, chez M. Durieu, musicien et éditeur, rue Dauphine, à côté de la rue Christine, Au Goût du Jour, et aux adresses ordinaires. A. P. D. R.

Une banderole placée en haut du titre porte : « Au Goût du Jour. »

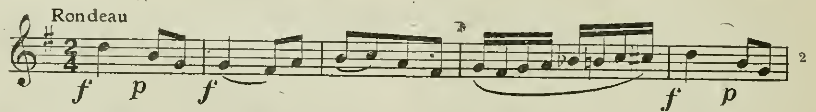
6. Par exemple, les Quartetti I (*si* bémol), V (*sol* majeur), VI (*si* bémol).

mais qui, après une variation effectuée par le premier violon, conclut dans le ton mineur.

Thématique et composition. — Nous retrouvons, dans les quatuors de Saint-Georges, les caractéristiques et les qualités que nous avons fait ressortir en traitant de ses sonates et de ses concertos. L'écriture en est claire, coulante, aérée. La mélodie apparaît plus souple, plus chantante, plus sentimentale que celle de Gossec, et, notamment dans les *Rondeaux,* elle porte bien la marque du mélancolique mulâtre. Nous citerons, comme exemple de sa manière, le début du charmant et tendre *Rondeau* du Quatuor II, si délicatement enrobé des sonorités câlines et berçantes des instruments d'accompagnement[1] :



Au demeurant, Saint-Georges excelle dans les *Rondeaux,* et ses petits airs vaudevillesques lui avaient attiré, ainsi que nous l'avons signalé plus haut, une véritable notoriété. Tous ont de l'entrain et une grâce tendre très typique; ils se gravaient aisément dans la mémoire et on les fredonnait. En voici un qui revêt une allure familière, presque faubourienne :



On peut appliquer à notre musicien ce que M. Brenet dit d'Haydn qui, lui aussi, dans ses finales, affectionne les thèmes « dégagés, familiers, voire vaude-

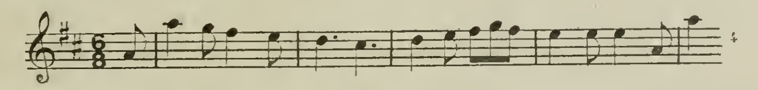
1. On retrouve dans l'accompagnement du *Rondeau gracioso* de la Sonate III de clavecin et violon, un dispositif tout à fait analogue. La mélodie de ce *Rondeau gracioso* présente du reste une grande parenté avec celle du *Rondeau* du Quatuor II et se pare de la même grâce mélancolique.

2. *Rondeau* 2/4 du Quatuor III.

villesques » : « Le souvenir le hante des rythmes traditionnels à divisions et à reprises fixes, dictés au musicien par les mouvements des danseurs. Ses motifs s'adaptent d'eux-mêmes au quadrillage d'un filigrane qui découpe les portées de quatre en quatre ou de huit en huit mesures[1]. »

C'était un des grands plaisirs musicaux de cette époque de retrouver ces divisions symétriques, ces répétitions d'incises mélodiques : « La rondeur, les retours de phrase en musique, déclare Grétry, en font presque tout le charme[2]. » Et plus loin : « Qu'est-ce qui fait le charme de nos vaudevilles que l'on chante depuis un siècle? C'est leurs retours, leurs répétitions, leur rondeur, enfin[3]. » La rondeur, la bonhomie, voilà ce que l'on goûte le plus, d'où la vogue des *Rondeaux*.

L'un de ceux des quatuors de Saint-Georges, de rythme 6/8, appartient au type très apprécié aussi des *Chasses* :



Et Grétry cite un autre refrain en 6/8 qu'il goûte infiniment, et qui figurait à la fin d'une symphonie concertante de Saint-Georges :



« Ce dernier refrain, écrit-il, a été employé dans une symphonie par l'habile artiste Saint-George; il y est répété vingt fois, et à la fin du morceau, on est fâché de ne plus l'entendre. Une nuit, passant par la rue Thévenot, je m'assis sur une borne pour entendre ce morceau qu'on exécutoit à grand orchestre, dans une maison voisine; il me fit un plaisir qui n'est point effacé[5]. »

Les *Allegros* de Saint-Georges, divisés en deux parties par des barres de reprises, sont construits, classiquement, sur deux thèmes, avec cadence à la dominante aux deux barres, développement et réexposition. Les rythmes syncopés y sont fréquents[6], et Saint-Georges emploie fréquemment les notes piquées, ajourées de silences dont les compositions de l'école de Mannheim présentent tant d'exemples.

La seule symphonie concertante que nous connaissions de lui adopte le ton de *sol* majeur et se compose de deux morceaux : *Allegro* C, *Rondeau* 2/4. Il s'agit là, somme toute, d'une sorte de concerto destiné à deux violons principaux avec l'accompagnement d'un orchestre comprenant le quatuor ordinaire des instruments à archet. Les deux violons principaux échangent leurs *Soli*, et le partage d'attributions thématiques se poursuit dans le *Rondeau* où le premier violon principal exécute, suivant l'habitude chère à Saint-Georges, une variation brillante en doubles croches continues, pendant que le deuxième violon principal expose le thème mineur du morceau.

1. M. Brenet, *Haydn* (*Les Maîtres de la Musique*), 1909, pp. 160-161. — Voir aussi, sur le parfum de terroir qui se dégage de la musique d'Haydn : Alfred Schmerich, *Josef Haydn und seine Sendung*, p. 19.
2. Grétry, *Mémoires ou Essais sur la Musique*, édition de l'an V, tome II, page 74.
3. *Ibid.*
4. *Rondeau* 6/8 du Quatuor VI.
5. Grétry : *loco cit.*, p. 75.
6. *Allegro* 2 du Quatuor II. — *Allegro* C du Quatuor V.

Nous signalerons, dans l'*Allegro,* une série de syncopes ascendantes que l'on rapprochera des figurations similaires de Gossec[1].

Les quatuors de Saint-Georges sont des œuvres fort intéressantes, claires et chantantes, bien écrites pour les instruments.

Pierre La Houssaye.

I

Il s'appelait en réalité Pierre-Nicolas Housset, dit la Houssaye, et était né à Paris le 11 avril 1735[2].

Son premier maître de violon fut ce Piffet que nous avons déjà rencontré et qui n'est autre que le violoniste de l'Opéra Joseph-Antoine Piffet[3]. Puis, il travailla sous la direction de Pagin, qui le fit entrer, comme violoniste, chez le comte de Clermont. La Houssaye s'était mis en relations avec Pagin dans les circonstances suivantes. Fréquentant la maison du comte de Senneterre où les violonistes les plus réputés de Paris, Giardini, Pugnani, Pagin, Ferrari, se rencontraient, il avait attiré l'attention de Ferrari, qui n'avait pas tardé à discerner chez lui des dons surprenants pour le violon. Le musicien italien lui fournit l'occasion de se faire entendre dans le cercle du comte de Senneterre; il y joua, par cœur à la stupéfaction de tous, la célèbre *Sonate du diable* de Tartini. Aussitôt, Pagin, qui était l'élève du maître padouan, de demander à la Houssaye de travailler avec lui. Notre musicien accepta immédiatement, poussé qu'il était par le secret désir de compléter ses études auprès de Tartini lui-même[4].

Ce furent les bons offices du prince de Monaco qui permirent à La Houssaye de mettre à exécution le projet qui lui tenait tant à cœur. Il se rendit avec le prince en Italie et alla trouver Tartini, puis entreprit des études de composition à Parme avec Traetta. De l'Italie, La Houssaye gagna l'Angleterre et, à partir de 1772, il dirigea l'opéra italien de Londres.

En 1777, nous le rencontrons à Paris, où, sous la direction Legros, il conduit l'orchestre du Concert spirituel. Voici comment le *Mercure* appréciait son talent, après le premier concert de la direction Legros, le dimanche 16 mars 1777 :

« Le public a remarqué l'exécution ferme et l'intelligence supérieure de M. de la Houssaye, premier violon bien digne de conduire l'orchestre auquel il préside[5]. »

C'est en 1781 qu'il devint premier violon de la Comédie italienne, où il remplaça Le Bel, musicien ordinaire du roi[6]. *Les Spectacles de Paris* de 1782 indiquent son adresse : M. Delahoussaye, rue Bergère[7], et l'année suivante, 1783, on la trouve précisée dans le *Calendrier musical.* La Houssaye demeure « rue Bergère entre un marchand de vin et un menuisier[8] ».

1. Voir en particulier l'*Andantino* de la Symphonie I (op. IV) de Gossec. Les Mannheimistes, et notamment Richter, sont coutumiers de ces nappes de syncopes.

2. Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, p. 448.

3. Voir, plus haut, les Piffet.

4. Wasielewski. *Die Violine und ihre Meister*, p. 320.

5. *Mercure,* avril I, 1777, p. 160.

6. *Almanach des Spectacles,* 1781, p. 117.

7. *Les Spectacles de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des Théâtres*, 1782, p. 117. Id., 1783, p. 117.

8. *Calendrier musical*, 1783, p. 87. En 1788, La Houssaye demeurait rue Montmartre, vis-à-vis l'hôtel d'Uzès (*Ibid.*, 1789, p. 299).

Il était alors dans la toute la verdeur de son magnifique talent. « Ce virtuose, écrivent les *Tablettes de Renommée des Musiciens*, réunit à la noblesse de son jeu une expression flatteuse et délicate qui ravit, et ne fait qu'ajouter chaque jour au désir ardent que le Public a de l'entendre jouer seul[1]. »

La maîtrise avec laquelle La Houssaye savait mener un orchestre lui valut, d'après Denne-Baron, de partager avec Puppo, en 1790, l'emploi de chef d'orchestre du Théâtre de Monsieur qui prit, par la suite, le nom de Théâtre Feydeau.

En 1797, nous retrouvons La Houssaye, chef d'orchestre du Théâtre Feydeau, dirigeant des concerts à l'Élysée, hôtel Bourbon, faubourg Saint-Honoré. Les *Affiches* du 26 juillet (8 thermidor) annoncent, pour ce jour même, un grand concert au programme duquel figurent une « nouvelle symphonie d'Haydn et une symphonie concertante à deux violons de Viotti, exécutée par Vacher et Lafond »; le concert s'accompagnait d'un bal et d'un feu d'artifice[2].

Le 9 thermidor, la même feuille chantait les louanges des artistes qui avaient pris part à ce concert : la symphonie d'Haydn avait « surpris l'assemblée, immobile de plaisir et d'enchantement ». Quant à l'ouverture de Martini[3], c'était « un feu d'artifice en musique par ses effets et son originalité. » Châteauneuf, le rédacteur de l'article, n'oubliait pas La Houssaye : « Nous ne dirons rien du talent supérieur de M. La Houssaye; il y a longtemps que sa célébrité ne peut augmenter par des éloges[4]. » Puis, on se livrait à une petite réclame en faveur du « seul établissêment qui réunisse les Beaux-Arts, les jouissances de l'esprit, aux plaisirs vulgaires qu'on trouve dans tous les jardins de Paris ». Oui, l'Élysée :

Où les Beaux-Arts, la Danse et la Musique
De cent plaisirs font un plaisir unique,

méritait bien son nom.

Le dithyrambe monte encore de ton à l'occasion du concert donné, le mois suivant, en l'honneur de l'ambassadeur ottoman, Ali-Seid-Effendi. D'abord, l'Excellence se voyait saluée d'un magnifique feu d'artifice, puis l'Elysée offrait « au disciple de Mahomet » le spectacle des plus jolies femmes de Paris : « Entouré d'un essaim de jeunes beautés », l'ambassadeur de la Sublime Porte pouvait « se croire transporté dans le jardin d'Armide ou parmi les Houris du Grand Prophète ». Le concert se tenait à la hauteur de cette exhibition sensationnelle, et le nombre des artistes de l'orchestre, que dirigeait La Houssaye, s'élevait à plus de cent. Malheureusement, l'éclairage était insuffisant : « Le parfait ensemble de l'exécution, déjà si difficile à saisir, lorsqu'un orchestre nombreux est placé en plein air, a dû nécessairement un peu souffrir de cette inadvertance[5]. »

Cette fête remporta un si grand succès et impressionna tellement le diplomate ottoman qu'il en demanda une seconde édition, et les *Affiches* du 24 thermidor annoncèrent celle-ci pour le dimanche suivant[6]. D'ailleurs, les concerts se

1. *Tablettes de Renommée des Musiciens*, 1758.

2. *Affiches, Annonces*, etc. Octidi 8 thermidor an V, p. 5668. — Le prix d'entrée était de 3 livres.

3. Il s'agit ici de Jean-Paul-Egide-Martini, dont le véritable nom était Schwarzendorf.

4. *Affiches*, nonidi 9 thermidor an V, p. 5688.

5. *Ibid.*, 20 thermidor an V, pp. 2923-2924. La fête était déjà annoncée les 8 et 11 thermidor. Pour la circonstance, on avait ajouté des embellissements au jardin; 6000 personnes assistaient à la réception de l'ambassadeur ottoman.

6. *Affiches*, 24 thermidor an V, p. 6020. Id., 25 thermidor, p. 6048. Id., 26 thermidor, p. 6068.

multipliaient en l'honneur d'Ali-Seid-Effendi et, le 29 thermidor, une audition extraordinaire avait lieu au Théâtre Feydeau; pour en corser l'attraction, on faisait exécuter les solos d'instruments par des femmes, et la salle était illuminée à giorno, « à triples rangs », comme le rapportent les *Affiches*[1].

Applaudi par tout Paris et par l'ambassadeur ottoman, La Houssaye demeura longtemps chef d'orchestre à Feydeau. Il occupait encore ce poste en 1800[2] et s'était spécialisé dans les concerts de jardins, puisque, le 18 messidor an VI, il dirigeait à Tivoli un grand concert vocal et instrumental exécuté par les artistes de son théâtre[3].

Lorsque le Conservatoire de musique se fonda, on jeta les yeux sur cet excellent violoniste, et, en novembre 1795, on lui confiait les fonctions de professeur de violon[4]. La Houssaye fut réformé en l'an X (1802). Lors de son entrée au Conservatoire, il n'avait point remis de note sur ses services antérieurs[5].

Le 26 vendémiaire an XI, on appelait le vieil artiste au Prytanée pour y donner des leçons de violon, et le document d'archives auquel nous empruntons ce détail ajoute : « Son âge et sa célébrité réclament un secours du gouvernement[6]. »

Comme bien l'on pense, ce secours ne vint point. La Houssaye eut une vieillesse misérable, contraint pour vivre de tenir à l'Opéra une partie de deuxième violon jusqu'en 1813[7]. Il mourut en 1818[8].

Ainsi que nous l'avons vu, ses remarquables qualités d'exécutant se doublaient de qualités non moins éminentes de directeur. La Houssaye était un excellent chef d'orchestre auquel ses contemporains ne cessèrent de rendre l'hommage le plus mérité. C'est ainsi qu'on peut lire dans l'*Indicateur dramatique* de 1798 un éloge enthousiaste de La Houssaye, chef d'orchestre de la Comédie italienne :

« Sous la direction de l'estimable citoyen Lahoussaye, l'orchestre brillant dans toutes ses parties ne laisse rien à désirer pour l'ensemble. Qui ne se rappelle pas avec plaisir la manière savante avec laquelle on exécute les chefs-d'œuvre des Lesueur, des Cherubini, des Méhul, des d'Aleyrac et des autres compositeurs[9]. »

Et Grétry, à propos des adjonctions et enjolivements que les musiciens de la Comédie italienne se permettaient de faire à leurs parties respectives, en appelait à La Houssaye pour mettre fin à ces pratiques :

« Si les Comédiens, écrit-il, donnent un jour un pouvoir moins limité à l'habile artiste (M. de la Houssaye) qui conduit l'orchestre, je ne doute pas qu'il réprime cet abus[10]. »

Membre de la Société des Enfants d'Apollon, il conduisit durant de longues années l'orchestre de cette compagnie, et Bouilly, lors du discours qu'il prononça

1. *Affiches*, 27 thermidor an V, p. 6087.
2. D. Denne-Baron, article de la *Biographie* Höfer, 27-28, p. 907.
3. *Affiches*, 16 messidor an VI, p. 5611.
4. Constant-Pierre, *loco cit.*, p. 448.
5. Arch. Nat., F[21] 1281. La Houssaye était entré au Conservatoire le 17 brumaire an IV. Il habitait alors rue de la Tour-d'Auvergne.
6. *Ibid.*, *Notes sur la situation des artistes réformés.*
7. Une fâcheuse lacune des archives de l'Opéra, qui s'étend de 1798 à 1827 pour les états de payement du personnel de l'orchestre, nous a empêché de contrôler cette assertion du biographe de La Houssaye.
8. Denne-Baron, *loco cit.*
9. *Indicateur dramatique ou Almanach des Théâtres de Paris*, an VII, pp. 70 et suivantes.
10. Grétry, *Essais sur la musique* (an V), t. I, pp. 37-38.



PORTRAIT DE P. LA HOUSSAYE
(Dessiné par Moreau le jeune. — Gravé par Miger.)

pour la réception de Grétry dans la Société, disait : « Ici, vous voyez ce bon Lahoussaye qui, pendant vingt-cinq ans, dirigea votre orchestre[1]. »

Même lorsque l'âge vint s'appesantir sur lui, La Houssaye jouait avec une puissante sonorité et une expression remarquable. Fétis exprime son admiration pour ce beau vieillard à la figure calme encadrée de longs cheveux blancs[2].
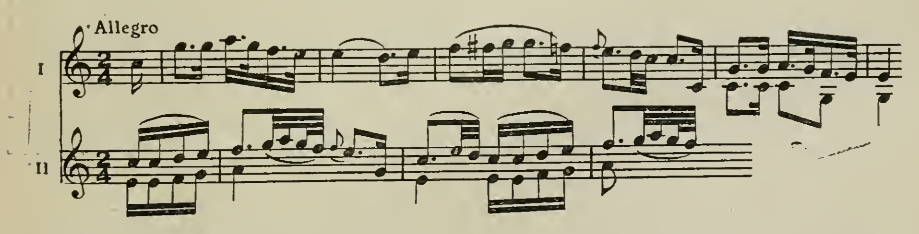
Wasielewski narre diverses anecdotes sur le compte de La Houssaye, qui, toutes, dénotent le culte que notre violoniste vouait à son maître Tartini; c'est d'abord le jugement qu'il porte sur celui-ci, jugement qui contredit l'opinion de Quantz selon laquelle le jeu de Tartini n'allait pas au cœur : rien, affirmait La Houssaye, ne peut exprimer l'étonnement et l'admiration que suscitaient la perfection et la pureté de son exécution, le charme de son expression, la magie de son archet. C'est ensuite l'aventure arrivée à Giuseppe Puppo, qui se disait élève de Tartini, sans avoir jamais mis les pieds à Padoue; un jour, en présence de La Houssaye, Viotti pria Puppo de jouer « à la manière de Tartini ». En même temps, il lui disait : « Fais attention, La Houssaye va te donner une idée du jeu de Tartini[3]. »

II

Si l'on en croit Denne-Baron, La Houssaye aurait laissé en manuscrit un grand nombre de compositions pour le violon. Seule, une œuvre de sonates fut publiée; elle se trouve, sous le titre suivant, à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles : *Sei Sonate a Violino solo e Basso, Opera prima.* Paris, Sieber[4] (s. d.).

Morphologie. — Ces six sonates comprennent toutes trois mouvements, et débutent par un *Allegro;* le centre des compositions est occupé par une pièce lente (*Largo, Adagio, Cantabile*), et la pièce finale consiste soit en un mouvement vif, soit en un *Andante* ou un *Menuet* varié (Sonates V et VI). Une seule fois (Sonate II), le morceau lent adopte la tonalité générale de l'œuvre; dans les autres sonates, il est en mineur, à la dominante ou à la sous-dominante.

Thématique et composition. — La Houssaye cultive, dans ses *Allegros,* une thématique saccadée, utilisant l'accord brisé du ton et incorporant une ornementation abondante; mais il pimente son harmonie et met fréquemment à contribution le jeu en doubles cordes. Ainsi, l'*Allegro affettuoso* de la Sonate I expose son premier thème à deux octaves différentes et l'approfondit des résonances de la quatrième corde, tandis que le deuxième thème prend une allure tendre et câline que précise un régime de sixtes :
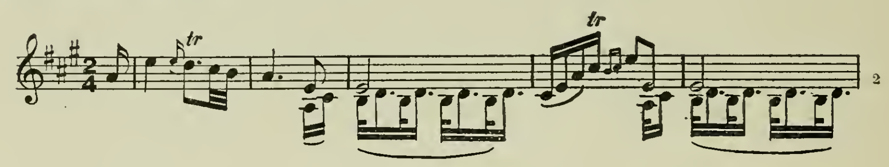


1. J.-N. Bouilly, *Mes Récapitulations,* t. III, p. 252.
2. Vidal, *Les Instruments à archet,* t. II, p. 296.
3. Wasielewski, *loco cit.*, p. 127.
4. Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles,* t. II, p. 278. Cet ouvrage porte la cote T. 5732. Le titre en est ainsi libellé : *Sei* | *Sonate* | *A Violino Solo e Basso* | *dedicate* | *All' Illustrissimo* | *Signor di Montribloud* | *di* | *Pietro La Houssaye* | *Opera prima* |. Gravé par Fouchault | Prix, 9 livres. | A Paris |

Ce bithématisme est fréquent chez La Houssaye, puisqu'on le rencontre encore dans les Sonates IV et VI, où il s'accompagne d'une réexposition complète; souvent aussi le musicien soutient ses figurations de pédales, situées au grave ou à l'aigu. Il écrira, par exemple :

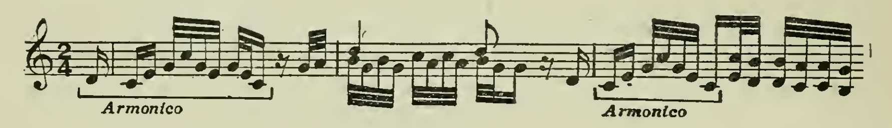

1

ou, en surmontant d'une pédale de dominante des batteries saccadées réalisées sur la quatrième corde :



2

La Houssaye recherche, manifestement, des contrastes de sonorité et de timbre. Nous en rencontrons un exemple frappant dans l'*Allegro affettuoso* de la Sonate I, où il glisse des traits rapides en sons harmoniques au sein de passages en doubles cordes :



1

D'autres *Allegros* coupent des dessins liés et appuyés de prestes batteries exécutées en sautillé :


3

Les mouvements lents, aux mélodies sentimentales ou pathétiques, sont parfois bithématiques (Sonates II et IV). Certains d'entre eux se parent de *tenute* ou de points d'orgue joués *ad libitum*. Ainsi, le *Cantabile* de la Sonate IV en *si* ♭ place, à deux reprises différentes, une *tenuta* dans la tonalité de *fa* mineur, ce qui produit une singulière impression suspensive [4], et le beau *Largo* en *ut* mineur de la Sonate I dessine un point d'orgue très modulant sur une pédale de tonique, point d'orgue portant l'indication *pianissimo*. Ailleurs, le musicien écrit en doubles cordes un *Cantabile con expressione* où s'accumulent de langoureux retards

chez le Sieur Sieber, éditeur de plusieurs ouvrages de Musique, rue Saint-Honoré, à l'Hôtel d'Aligre, ancien grand Conseil.

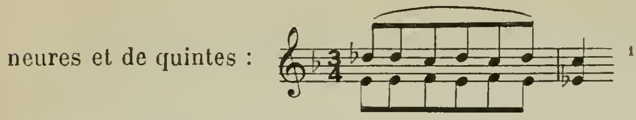
Et aux adresses ordinaires de Musique. A Lyon, M. Castau. A Bruxelles, M. Godfroy. Avec privilège du Roy. — Le feuillet suivant contient le catalogue de musique de Sieber.

1. Sonata I. *Allegro affettuoso* 2/4.

2. Sonata V, *Allegro brillante* 2/4.

3. Sonata III, *Allegro* 2/4.
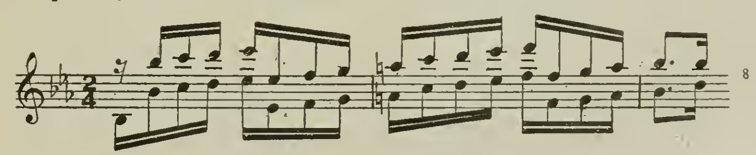
4. Un effet analogue se remarque dans la *Giga allegro* 6/8 en *mi* mineur de la Sonate IV d'Alexandre Dun qui contient des sortes de points d'orgue avec ralentissement du mouvement : *piu lento, lento,* et arrêt sur un accord de septième de dominante.

et de curieux effets harmoniques, comme l'alternance suivante de septièmes mineures et de quintes : 
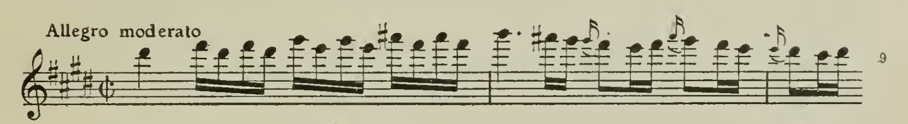
Il aime les frottements savoureux et fait battre, par exemple, des notes à intervalle de seconde augmentée[2]. A l'exemple de celle de Gaviniès, sa mélodie connaît les élans lyriques et les affaissements douloureux qui rappellent la manière de Gluck[3]. Ou bien, fière et bravache, elle s'ouvre largement, et dresse de brusques escarpements qui atteignent et dépassent la double octave[4].

Enfin, la Houssaye, maître dans l'art de la variation, témoigne de la plus grande ingéniosité, en tirant de l'*Andante* et du *Minuetto* de ses Sonates V et VI toute une série de produits délicatement ouvragés et extrêmement violonistiques.
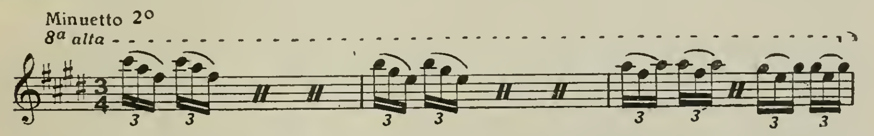
Technique. — Notre musicien est un technicien de premier ordre. Il pratique le jeu en doubles cordes avec une aisance parfaite : traits en tierces, en sixtes[5], en quintes et sixtes à l'aigu[6], croisements de doigts[7], abondent dans son œuvre. Il lance des passages rapides en octaves :



et démanche jusqu'aux positions les plus élevées; c'est ainsi qu'il lance le trait suivant :



et qu'il réalise des séries de passages de cordes et de dixièmes dans le haut du manche. La deuxième variation du *Minuetto* terminal de la Sonate VI présente un long friselis de triolets de doubles croches que le violoniste joue à l'octave supérieure :



La seule œuvre de La Houssaye qui nous ait été conservée justifie pleinement la réputation de haute virtuosité que lui reconnaissaient ses contemporains.

1. Sonata III, *Cantabile con expressione* 3/4.
2. Sonata II, *Rondo* 3/4.
3. Par exemple, l'*Adagio* ₵ en *la* majeur de la Sonata VI.
4. *Allegro* 2/4 de la Sonata III.
5. *Allegro affettuoso* 2/4 de la Sonata I.
6. 2e *Allegro,* même Sonate.
7. 4e Variation du *Minuetto* de la Sonata VI.
8. *Allegro* 2/4 de la Sonata II.
9. *Allegro moderato* ₵ de la Sonata VI.

*
* *

C'est dans les premiers mois de l'année 1782 que Jean-Baptiste Viotti apparut à Paris, où son talent « fit l'effet d'un coup de foudre[1] ». A. Pougin, dans le livre qu'il a consacré à l'illustre violoniste piémontais, rapporte la première mention qu'inscrivent les *Mémoires secrets* de l'impression produite par Viotti sur le public parisien. « M. Viotti, rapportent les *Mémoires* à la date du 13 mars 1782, violon étranger, qui n'a point encore paru ici, qui s'est fait connaître par hazard pour la première fois dans un petit concert particulier avec une modestie rare, et fit tomber l'archet des mains de tous nos grands maîtres, doit débuter au Concert spirituel durant la quinzaine; il est des amateurs qui le mettent au-dessus de tout ce que nous avons entendu jusqu'à présent[2]. »

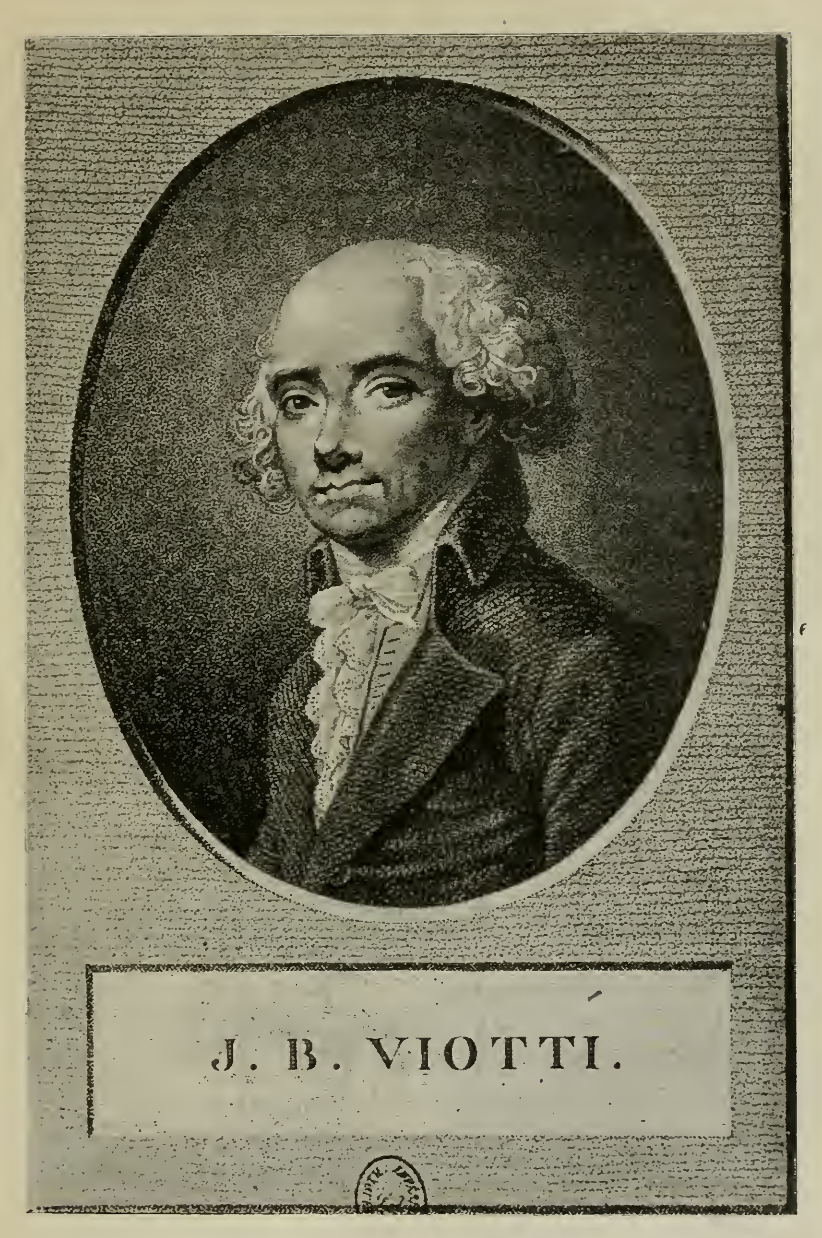
Voilà le premier jugement que l'on porte sur le violoniste : Viotti « fait tomber l'archet des mains de tous nos grands maitres ». Son audition du Concert spirituel (dimanche 17 mars) suscite, dans la presse, « un enthousiasme indescriptible[3] », auquel, toutefois, se mêlent quelques critiques.

Les *Affiches* sont tout éloge : au nouveau venu, on reconnaît « une exécution brillante, ferme et rapide dans l'*Allegro;* une expression vraie, un fini précieux et une qualité de son admirable dans l'*Adagio* ». Et de placer Viotti « au rang des plus grands Maîtres[4] ». Nous retrouvons ici l'énumération des qualités sur lesquelles la critique parisienne base, ainsi que nous le verrons au chapitre XIX, les jugements qu'elle applique aux violonistes : le brillant, la vérité d'expression, le fini, la qualité de son[5]. Pour le *Mercure,* « M. Viotti est un des plus grands violons qui se soient fait entendre au Concert spirituel depuis vingt ans; quand sa tête est montée, il exécute parfaitement et les morceaux d'expression et les choses difficiles[6] ». Le *Journal de Paris* loue sans restrictions : « Depuis le fameux Lolli, il n'avait pas paru de violon de la force de M. Viotti. Il surprit dans le premier morceau de son concerto par la facilité incroyable et la netteté avec laquelle il exécuta les plus grandes difficultés; il entraîna tous les suffrages par le fini avec lequel il joua l'*Adagio;* ce fut dans ce morceau qu'on sentit vraiment combien le talent de cet artiste était précieux[7]. » Enfin, l'*Almanach musical* disait, en 1783 : « Dès le premier jour qu'on a entendu M. Viotti, tout le monde s'est accordé à le placer au-dessus de tous ses concurrens[8]. »

Ainsi, maîtrise absolue, supériorité incontestable sur tous les autres instrumentistes, telles sont les qualités que la critique s'accorde à trouver chez Viotti.

Seul, le *Mercure* apporte une ombre à ce brillant tableau, et s'abrite derrière le jugement de prétendus « connaisseurs » pour chercher noise au grand violoniste. « La prééminence de M. Viotti, écrit-il après le premier concert de celui-ci, n'a pas été reconnue d'une manière unanime; des connoisseurs prétendent que son jeu est parfois brusque et heurté, qu'il sacrifie souvent l'expression et

1. A. Pougin : *Viotti et l'Ecole moderne du violon*, p. 5.
2. *Mémoires secrets,* 13 mars 1782 (tome XX).
3. A. Pougin, *loco cit.*
4. *Affiches, Annonces, Avis divers,* 19 mars 1782.
5. Les *Mémoires* de Bachaumont emploient, à l'égard de Viotti, des expressions identiques. Ils célèbrent « la haute réputation qu'il s'étoit déjà si promptement acquise dans ce pays-ci » (20 mars 1782).
6. *Mercure,* 13 avril 1782, p. 131.
7. *Journal de Paris,* 23 mars 1782.
8. *Almanach musical,* 1783, p. 175 (1re partie).



PORTRAIT DE JEAN-BAPTISTE VIOTTI
(Dessiné par P. Guérin. — Gravé par Lambert.)



l'esprit de son sujet au désir de tirer de son instrument des sons extraordinaires, qu'enfin, son genre de composition est inférieur à celui de Jarnowick et de quelques autres virtuoses connus[1]. »

« Tirer de son violon des sons extraordinaires », que voilà donc bien un témoignage des sentiments de routine de ceux que l'*Almanach musical* appelle « les gens difficiles »! Quelle peut bien être la signification d'un grief aussi mystérieux? « On a sans doute voulu désigner par là cette fierté de doigts et d'archet qui donne un caractère très prononcé et de l'âme aux sons, » ajoute l'*Almanach*[2]. Nulle expression ne caractérise mieux le misonéisme invétéré de la coterie désignée sous le nom paradoxal de « connaisseurs ». Au demeurant, ces « connaisseurs » ne tardent pas à capituler, submergés qu'ils sont sous l'admiration sans cesse grandissante des profanes, et le *Mercure*, un an après l'exposé de ses réserves sur le talent de Viotti, embouche à son tour une trompette tardive : « Un autre objet de l'amour du public, écrit-il, et qui, cette fois, paroit sans concurrens, c'est M. Viotti. Son succès a été encore plus grand que celui de l'année passée, et nous croyons que son talent est, de même, augmenté. On a trouvé que ses sons étoient attaqués avec plus de justesse et de sûreté, sa manière encore plus moelleuse et mieux fondue, sa composition même plus agréable. Il a été reçu avec les transports les plus mérités, et il semble que les artistes commencent à lui pardonner de n'être pas né en France[3]. » Ainsi donc, le grincheux *Mercure* va à Canossa, et la dernière phrase laisse percer le bout de l'oreille en nous révélant la véritable cause de l'animosité des « connaisseurs » contre le nouveau venu. Comme le remarque A. Pougin, cette cause n'etait que la jalousie de nos violonistes en présence d'un maître qui les dominait[4]. Et rien ne prouve plus éloquemment la valeur de Viotti que pareille amende honorable; il appartient aux talents réels de forcer l'admiration en dépit de toutes les résistances. « L'illustre chef de l'école des violonistes modernes, » ainsi que le désigne Fétis, connaissait un triomphe d'autant plus éclatant qu'il avait dû enfoncer peu à peu les dernières lignes de défense de l'ennemi.

A partir de cet instant, l'école française de violon suit une route nouvelle. « Le vrai beau reprend toujours ses droits, » dit justement Miel, et, à l'exemple de Viotti, nos violonistes s'appliqueront à des œuvres « mâles et substantielles »; ils se risqueront dans le « pathétique et le grandiose », en même temps que leur technique, déjà si poussée, se fera la fidèle servante de leurs chants. Éperdu et torturé, ou contemplatif et mystérieux, le violon deviendra, encore plus que par le passé, le chantre émouvant de l'âme humaine, et, dès la fin du dix-huitième siècle, on peut prévoir le moment où Verlaine, dans une langue magique et frissonnante, célébrera :

. . . . Les sanglots longs
Des violons.

1. *Mercure*, 13 avril 1782, p. 131.
2. *Almanach musical*, 1783, p. 175.
3. *Mercure*, 19 avril 1783, pp. 128-129. Ce jugement fut rendu après les concerts du dimanche 6 et du vendredi 11 avril 1783.
4. A. Pougin, *loco cit.*, pp. 25-26.

ADDENDA ET ERRATA

Pages.
17, 1re citation musicale, 1re mesure, ajouter un soupir.
19, 3e citation, 1re mesure : la 2e blanche est un *sol* et non un *la*; 2e mesure : la 2e blanche est un *fa* et non un *sol*.
27, 1re citation, partie de basse, 2e mesure : la 4e croche est un *ré* et non un *fa*.
29, 1re citation, partie de B. C., dernière mesure : la 2e double croche est un *ut* et non un *ré*.
36, 14e ligne du texte : lire B, A, B', au lieu de A, B, A', et « la pièce médiane A », au lieu de « la pièce médiane B ».
38, 1re, 2e, 4e citations : l'indice de la *scordatura* doit porter un dièse dans le premier interligne, et non un dièse sur la seconde ligne.
39, dernière citation : il faut un *ut* dièse à la clef.
59, 1re ligne du texte, lire 26 août au lieu de 26 octobre.
65, dernière citation, dernière mesure, le *fa* est une blanche et non une ronde.
67, 8e ligne du texte, il faut Sonate II au lieu de Sonate I.
67, 3e citation, 2/4 à la clef au lieu de 2.
71, 4e citation, 2e mesure : la croche qui suit le *sol* noire est un *fa* et non un *sol*.
73, 13e et 14e lignes du texte : lire B, A, B', B'' au lieu de B, A, B', A'.
74, 3e ligne du texte : lire *Folia* au lieu de *Follia*.
74, 2e citation, partie de violino 2 : le *sol* grave, noire, doit être pointé.
75, 20e ligne du texte : lire *Folia* au lieu de *Follia*.
90, 5e citation : la 8e triple croche est un *mi* et non un *fa*.
95, 13e ligne du texte : lire A, B, B' et B, A, B', au lieu de A, B, A' et B, A, A'.
97, La 1re citation doit porter le rappel de note 1.
126, 2e citation : il faut *sol* dièse à la clef. — La 5e citation doit porter le rappel de note 5.
150, 3e citation, 3e mesure : la 1re noire est un *fa* et non un *ré*.
155, 2e citation, 2e portée, 4e mesure : la 3e double croche est un *si* et non un *ut*.
156, 11e ligne du texte : lire « Rameau assis » au lieu de « Rameau debout ». — Rameau est assis sur une chaise cannée. — G. Wildenstein (*Le Peintre Aved*, 1922, t. II, p. 82) donne à J.-A.-J. Aved le tableau de Dijon, sans exposer les raisons de cette attribution. Il signale que l'attribution à Aved est admise aussi par J. Guiffrey (dans le Catalogue joint à son livre : *J.-B.-S. Chardin*, en collaboration avec A. Dayot, nº 48); et par P. Dorbec (*Le portraitiste Aved et Chardin portraitiste*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 350).
168, 3e ligne du texte : lire Burckhoffer au lieu de Durckhoffer.
176, 11e ligne du texte : lire A, B, A', B', au lieu de B, A, B', A'.
177, 3e citation : la douzième double-croche est un *mi* et non un *sol*.
185, 1re citation : les deux premières notes sont une double croche pointée et une triple croche.
188, 22e ligne du texte : lire A, B, B' et B, A, B', au lieu de A, B, A' et B, A, A'.
198, 1re citation : il faut *mi* bémol à la clef.
209, La 1re citation doit porter le rappel de note 1, et la deuxième le rappel de note 2.
232, 2e citation : il faut un point après la croche qui se trouve sous le second point d'orgue.
254, 2e citation, dernière mesure : la 3e note de la partie inférieure est un *sol* (double-croche) et non un *fa*.
260, Note 3 : lire *Andante* 2/4 de la Sonate V au lieu de *Poco Allegro* 2/4 de la Sonate IV.
274, Citation au bas de la page : la dernière croche est un *si* et non un *ré*.
325, 2e ligne du texte : lire Œuvre I au lieu d'Œuvre III.
327, 4e citation, 1re mesure : les deux premières notes de chacun des triolets de doubles croches sont liées.
341, 13e ligne du texte : lire avec Gossec, Capron et Saint-Georges.
343, 30e ligne du texte : lire Sonate VI (Œuvre IV) au lieu d'Œuvre I. — Note 8 : lire *Œuvre* IV au lieu d'*Ibid.*
345, Note 2 : lire Trio VI (*Œuvre* V) au lieu d'*Ibid.*
346, 3e citation : il ne faut pas de *mi* bémol à la clef. — Note 1 : lire *Œuvre* IV, au lieu de *Œuvre* I. — Note 3 : lire *Ms.* au lieu d'*Ibid.*
356, Les numéros des notes 7 et 8 sont intervertis.
367, Note 5, 5e ligne : lire Variation III au lieu de Variation V.
378, 1re citation, 2e portée, supprimer le 1er *sol* blanche, de la 2e mesure. — 2e citation, partie de basse, dernière mesure : le chiffrage du *mi* bémol blanche est $\frac{3}{4}$ et non $\frac{4}{3}$, avec la tierce *sol* bémolisée. Note 5, lire : Sonata III.
391, La 3e citation doit porter la note 3.
394, Note 3 : lire *Œuvre* IV au lieu d'*Ibid.*
429, Citation, 2e mesure : les 3 dernières croches sont à l'8a alta.
432, 2e citation : pas de *sol* dièse à la clef.
491, 1re citation, partie de clavecin : portée supre, 4e mesure : la 5e croche est un *ré* et non un *mi*.
494, 4e citation; la 1re note est un *si* blanche et non un *sol*. — Note 2 : lire Concerto I (*Œuvre* VII), au lieu de Concerto (*Œuvre* VII).
498, 1re citation : partie de 1er violon, mesures 5 et 6; la liaison des 4 doubles croches ne doit pas se prolonger sur le *sol* noire pointée qui suit.

TABLE DES REPRODUCTIONS

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME II

TROISIÈME PARTIE

LECLAIR L'AINÉ ET SES ÉMULES (SUITE)

CHAPITRE VII

Autour du dernier roi des violons.

SOMMAIRE

QUATRIÈME PARTIE

L'ÉCOLE DE 1750

CHAPITRE VIII

Cupis, Canavas, Dauvergne.

SOMMAIRE

CHAPITRE IX

L'Art contemporain des Pièces en concert de Rameau. Quelques artisans du style rocaille.

SOMMAIRE

CHAPITRE X

L'Abbé le fils et les progrès de la technique. Tendances romantiques.

SOMMAIRE

CINQUIÈME PARTIE

GAVINIÈS ET SON TEMPS

CHAPITRE XI

Pierre Gaviniès.

SOMMAIRE

CHAPITRE XII

Contemporains et élèves de Gaviniès.

SOMMAIRE

CHAPITRE XIII

Les prédécesseurs français de Viotti.

SOMMAIRE

4-23

IMPRIMERIE DELAGRAVE
VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE



